Biblioteca de artă

332

Arte şi civilizaţii

# arta modernă

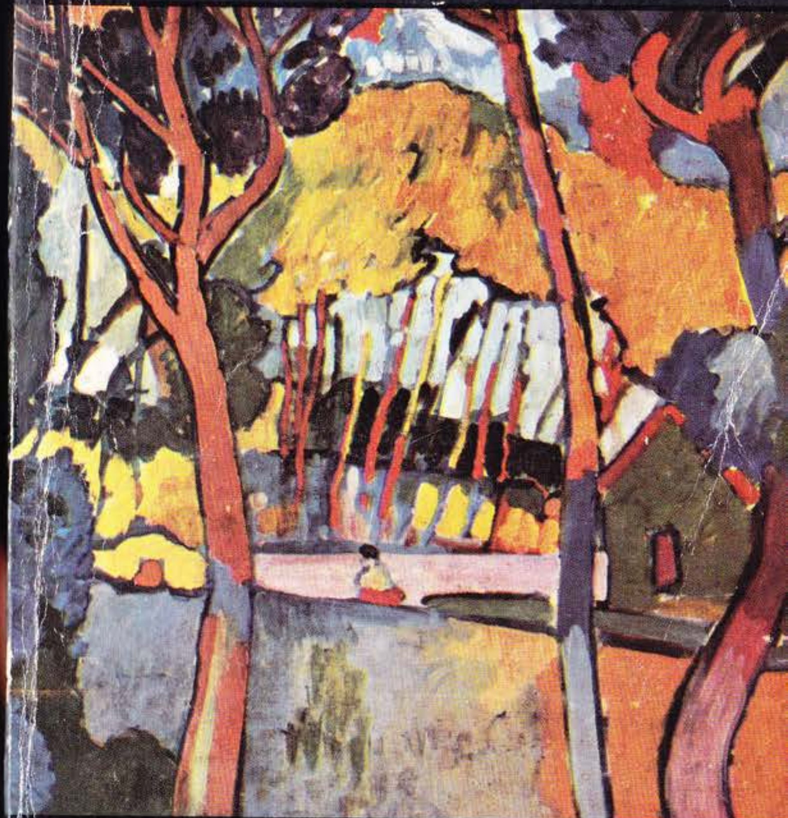
Născut la Torino, în 1909, Giulio Carlo Argan a studiat cu Lionello Venturi, devenind apoi asistentul lui Pietro Toesca. Din 1955 este profesor de istoria artei moderne. A profesat la universităţile din Palermo şi Roma, unde, în 1959, i-a urmat la catedră lui Lionello Venturi. Încă de la primele scrieri (**Palladio, Bramante**) a dus o viguroasă polemică cu concepţia idealistă din istoria artei fie în domeniul metodologic, fie în alegerea subiectelor. Giulio Carlo Argan acordă o mare importanţă arhitecturii, pe care cultura istorico-artistică o plasa de obicei pe un plan secund faţă de pictură şi sculptură, datorită legăturii acesteia cu faptul tehnico-industrial.
Meditaţia asupra artei moderne l-a condus la aprofundarea intuiţiilor lui Lionello Venturi şi, corespunzător unei perspective esenţial fenomenologice, la analiza raporturilor dintre artă şi societate, cît şi a modului în care arta contribuie la formarea culturii unei epoci. Punctul de convergenţă al ideilor şi cercetării critice a lui Giulio Carlo Argan este identitatea dintre artă şi locul omului în societate, cu alte cuvinte a studia arta înseamnă pentru autor a cerceta poziţia omului în lume.

Vol. I + II Lei 70

Giulio Carlo Argan



# arta modernă



Editura Meridiane

GIULIO CARLO ARGAN

*L'arte moderna* 1770/1970



Giulio Carlo Argan

# arta modernă

1770 – 1970

*Volumul I*

**Traducere de**
**NICOLAE RĂDULESCU**

**Cuvînt înainte de**
**DUMITRU MATEI**









**EDITURA MERIDIANE**
**BUCUREȘTI, 1982**

*Pe copertă:*

*ANDRÉ DERAIN*
(1880—1954) *L'Estaque. Trei copaci,* 1906.
Toronto, Colecția Ayala și Sam Zacks

## CUVÎNT ÎNAINTE

Profesor titular de istoria artei moderne la Universitatea din Roma, membru al Academiilor Lincei și San Luca, fost președinte al Asociației internaționale a criticilor de artă, membru al Consiliului Superior al Artelor frumoase al Italiei, deținător al premiilor Feltrinelli pentru critică de artă și al premiului Ulisse pentru critică arhitectonică — Giulio Carlo Argan este una dintre personalitățile de primă mărime ale istoriei și criticii de artă contemporane. Cititorilor români le este cunoscut mai cu seamă prin lucrările: *Căderea și salvarea artei moderne, De la Bramante la Canova, Walter Gropius și Bauhaus-ul,* apărute sub auspiciile editurii Meridiane în 1970, 1974 și, respectiv, 1976. *Arta modernă* — această a patra lucrare a sa care apare la noi — însumează, sintetic și sistematic, liniile principale de reflecție care i-au marcat activitatea de peste patru decenii în domeniul criticii de artă. Nu ne aflăm însă în prezența unei lucrări retrospective menită să ilustreze orizontul de cuprindere sau rezultatele efortului de elucidare și adîncire a unora din „nodurile problematice" ale domeniului. Chiar dacă regimul profesorului este în permanență subsumat regimului cercetătorului, anume în sensul că elaborări anterioare sînt puse în termeni de ipoteză, organizate și reformulate pe linii prospective de fiecare dată mai bogate și mai cuprinzătoare, intenția sa este aici alta. „În această carte — notează profesorul Argan — mi-am

propus să explic în ce măsură și prin intermediul căror procese, artele plastice au contribuit direct și independent de tensiunile, contradicțiile și crizele epocii, la formarea ideologiei și sistemului cultural al societății moderne". Este, aceasta, hotărît lucru, o abordare inedită a fenomenului artistic european modern, o prospecțiune originală în care temele, motivele, convingerile și viziunea autorului sînt implicate în perspectiva unei sinteze teoretice de mai largă respirație, sinteză asupra căreia a meditat cu sentimentul urgențelor izvorîte din noul mod de raportare a conștiinței critice și estetice la experiența contemporană a artelor.

În ceea ce privește metoda pe care profesorul Giulio Carlo Argan și-o subordonează demersului său, cîteva aspecte au fost anterior subliniate[1]. Într-adevăr, pentru criticul și istoricul de artă italian, decisiv în analiză este principiul specificității actului artistic, a experienței artistice în general, orizont de instituire spirituală care își cere dreptul să fie înțeles în limbajul său propriu. Giulio Carlo Argan este, în primul rînd, un analist de forme, anume în descendența unor Fiedler, Riegl, Wölfflin sau Bernard Berenson. În paginile acestei cărți, autonomia valorii artistice este însă în permanență corelată cu efectele sale în planurile mișcării spirituale. Întrucît, în cercetarea artei moderne, autorul cărții pe care o prezentăm pledează pentru angajarea în analiză a unui foarte larg spectru metodologic, el este, deopotrivă, și un analist de idei, un cercetător care, în cadrele experienței artistice, detectează și pune în valoare rigorile planului ideologic, ale socialului în genere. În consens cu teoreticieni și cu critici de artă precum Ruskin sau Morris, Dvorák, Schlosser, Warburg sau Panofsky, profesorul Argan consideră că propensiunea tradițională pentru creația exclusiv idealizată a existenței nu mai este astăzi posibilă, după

---

[1] A se vedea în acest sens prefața semnată de Theodor Enescu cu prilejul apariției lucrării *Căderea și salvarea artei moderne* (1970) și, de asemenea, „Cuvîntul înainte" semnat de Andrei Pleșu cu prilejul apariției lucrării *De la Bramante la Canova* (1974).



cum nu putea fi nici cu un secol și jumătate în urmă. În spiritul concepției sale, istoria artei este inseparabilă de istoria politico-economică, de evoluția științei și filosofiei etc., a spiritului uman în genere. Ca și un Mihail Ralea la noi, Giulio Carlo Argan susține și demonstrează că arta modernă a urmat îndeaproape schimbarea capitolelor în teoria cunoașterii. Respinge însă toate prejudecățile de sorginte sociologist-vulgară care au alterat între timp această fecundă idee. Dialectician prin vocație, el integrează fenomenul artistic în dinamica exigențelor sociale, dar fără să-i dilueze specificitatea sau să-i nege — în virtutea unei determinări univoce — caracterul activ, institutiv. La baza actului artistic, Giulio Carlo Argan detectează o mai bogată cauzalitate, considerînd, cu deplin temei, că simpla speculație cu privire la condițiile socio-economice ale artei nu este suficientă și nici revelatorie. El ține în permanență seama de acțiunea decisivă a factorilor ideali în sistemul artei, de dinamismul propriu acestora și de efectele pe care le induc în geneza fenomenelor de mutație îndeosebi. Într-o viziune largă, nu rareori interdisciplinară, reputatul profesor italian pune în valoare sursele confluente de determinare ale artei moderne, procesele care îi circumscriu originalitatea, multitudinea forțelor motivante de ordin politic, ideologic, estetic și filosofic care, într-un fel sau altul, s-au implicat în creația de artă. Cititorul va reține, fără îndoială, pregnanța cu care profesorul Argan a sintetizat evoluția esteticii moderne. În raport cu foarte multe alte studii consacrate artei acestei epoci, lucrarea sa se distinge prin cîteva teme noi și, din acest punct devedere, depășește „cadrele clasice" de abordare a problemei. Avem în vedere, mai ales, *tema crizei*, o temă îndeaproape urmărită, încă din primele pagini. Să precizăm însă dintru început că, în economia demonstrației sale, noțiunea de *„criză"* nu este asociată cu ideea de *„decadență"*, ceea ce nu înseamnă că fenomenele de decadență lipsesc cu desăvîrșire din cuprinsul artei moderne. Dar asta este o altă chestiune. În viziunea istoricului și criticului de artă italian, noți-

unea de „criză“ trimite la ideea de „transformare“, de „mutaţie“ sau „ruptură“ pe o traiectorie evolutivă.

Se consemnează, astfel, că primul moment de criză apărut în arta modernă a fost generat de trecerea (în secolul al XVIII-lea) de la ciclul clasic la ciclul romantic sau modern („chiar contemporan, pentru că ajunge pînă la noi“), trecere predominant determinată de transformarea mijloacelor de producţie, anume în sensul că, provocînd criza meşteşugurilor, naşterea tehnologiei industriale avea să provoace transformarea structurilor artei şi a finalităţilor ei. Or, tocmai acest mecanism de „dezvoltare rapidă a sistemului industrial atît în plan social, cît şi în plan tehnologic, explică transformarea continuă a orientărilor artistice, succesiunea tendinţelor sau poeticilor, puternica lor amprentă ideologică, contrastele lor“. Este însă vorba de un mecanism de fundal. Giulio Carlo Argan nominalizează în permanenţă factorii de mediere, începînd cu ideologia şi cultura artistică şi sfîrşind cu sistemele şi sintezele filosofice. El arată că, pe fundalul amintit, *arta modernă ia naştere din cultura artistică a iluminismului* ale cărei motive fundamentale erau respingerea retoricii figurative baroce şi a funcţiei tradiţionale de celebrare a reprezentării alegorice şi istorico-religioase; căutarea unei logici a reprezentării formale şi a unei funcţionalităţi pur sociale a artei; autonomia şi specializarea profesională a artiştilor.

În acelaşi mod, suplu şi nuanţat, este interpretat şi cel de al doilea moment de criză apărut în arta modernă. Consideraţiile profesorului Argan urmează şi se fixează în acest caz pe liniile interioare de evoluţie ale artei. *Criza neoclasicismului*, căci despre ea este vorba, este circumscrisă în perspectiva unor reacţii ce ţin de semnificaţia structurilor formale ale tabloului. „În cel de al doilea deceniu al secolului al XIX-lea, consemnează el, începe criza neoclasicismului, arta oficială a imperiului. Géricault se îndepărtează brusc de clasicismul lui David, acum aulic. Nu va fi singurul. Şi Ingres se apropie de Rafael şi de Poussin şi va



merge pe drumul idealismului clasic-creştin deschis de Canova. Géricault se va apropia de Michelangelo şi Caravaggio, va trăi intens experienţa disperată a lui Goya şi va da la iveală, curajos, *filonul realismului* care prin Daumier şi Courbet va ajunge, cu Manet, în pragul impresionismului“.

Mişcările de mutaţie, „operele de ruptură“ ce au urmat crizei neoclasicismului sînt investigate, în două planuri complementare — planul raportului artă-realitate şi planul vizualităţii —, dar cu aceeaşi grijă pentru nuanţe, cu aceeaşi ascuţime dialectică şi putere speculativă. Este perioada glorioaselor cercetări picturale, care au plămădit datele unei noi conştiinţe estetice.

Delacroix, mai întîi, căuta, cu deosebire, căile de suprimare a modeleului. În această primă fază de cercetări picturale importante erau vigoarea şi viaţa liniei, iar aceasta pentru că singurul tip de linie autorizat pînă atunci trebuia să rezulte din întîlnirea a două zone diferite prin valoare sau culoare. Între linie şi culoare, Delacroix alege bogăţia culorii. Preferînd însă culoarea, el va provoca o adevărată revoluţie, anume prin faptul că alegînd acest element formal va fi constrîns să renunţe la desenul precis. Prin felul în care Delacroix pune tuşa, el îi prefaţează pe impresionişti şi pe „taşişti“. Procedeul va fi îndelung şlefuit şi prelucrat şi în curînd va trece la tehnica aplatului, procedeu prin care se suprimă modeleul clasic, adică modelarea în relief a formelor. Dar dacă prin culoare Delacroix rămîne fidel clar-obscurului, impresioniştii vor prelua procedeul lui Delacroix, dar fără clar-obscur.

Courbet declanşa, la rîndul său, „scandalul adevărului“. El preconiza înfruntarea realităţii independent de orice poetică preconstruită, aşadar depăşirea simultană atît a „clasicului“, cît şi a „romanticului“. El realizează o grandioasă „operă de ruptură“, anume prin aceea că, făcînd abstracţie de toate concepţiile *a priori* asupra realităţii şi susţinînd necesitatea înfruntării directe şi fără prejudecată a realului, pune premisele etice fără de care studiul cognitiv al lui Manet şi al impresionis-

tilor nu ar fi fost posibil. „Opera de ruptură" înfăptuită de Courbet viza eliberarea senzaţiei vizuale de orice experienţă sau noţiune dobîndită, de orice atitudine preexistentă susceptibilă să prejudicieze promptitudinea acţiunii picturale. Graţie momentului pictural marcat de Courbet a putut impresionismul „să ardă punţile legate de trecut şi să deschidă calea căutărilor artistice moderne".

Principiului „vizualităţii pure" adoptat de impresionism i se va opune, curînd, *reacţia neoimpresionistă* care tindea să ofere procesului vizual şi operativ al picturii o bază ştiinţifică. A apărut astfel un „contrast" între impresionismul aşa-zis „romantic" (Monet şi Renoir) şi impresionismul aşa-zis „ştiinţific" (Seurat şi Signac). Precizînd că pretinsul caracter ştiinţific al neoimpresionismului nu constă în faptul că se referă la legile optice între timp descoperite, ci doar în tendinţa de a impune pictura ca o ştiinţă în sine, Giulio Carlo Argan reţine ideea că neoimpresionismul a constituit una din marile componente ale vastei *mişcări moderniste*, o mişcare ce a încercat, la puntea dintre cele două secole, să elibereze pictura din condiţia de inferioritate şi neactualitate în care o punea dezvoltarea tehnologiilor ştiinţifice şi a fotografiei.

Ca antiteză a neoimpresionismului, apare simbolismul. Este însă vorba de o „antiteză superficială", o mişcare ce tindea să depăşească, de asemenea, vizualitatea pură impresionistă, dar cu precădere în sens *spiritualist*. Simbolismul — observă Giulio Carlo Argan — redeschide o problemă relativă la conţinut, dar în felul acesta se apropie de pictura-literatură a lui Moreau şi de alegorismul evocărilor clasice ale lui Puvis de Chavannes. Simbolismul s-a înscris însă în istoria culturii artistice europene ca o componentă a curentului modernist, avînd o oarecare influenţă în pictură şi arhitectură, în arta mobilierului.

Energiei şi vocaţiei constructive a perioadei revoluţionare ce a urmat — logic şi istoric — îi este rezervată cea mai mare parte a cărţii. Liber de orice prezumţie dogmatică şi mobilizînd o argumentaţie strînsă şi pătrunzătoare, Giulio Carlo Argan se situează, de astă dată, în regimul incandescenţei. Este vorba de marea mutaţie, de marea „operă de ruptură" impusă de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Toulouse Lautrec şi Rousseau, vameşul. Spontaneitatea ideativă a profesorului Argan desfăşoară cu precădere posibilităţile constructive depozitate în matca acestei înnoitoare arii de sensibilitate.

Cézanne încheie parabola impresionismului şi formează trunchiul din care se nasc marile curente din prima jumătate a secolului al XX-lea. Dar va începe cu studiul atent al cuceririlor picturale de pînă atunci: reia şi exagerează procedeul amestecului de culori reliefat al lui Courbet, compoziţia agitată din ultima perioadă de creaţie a lui Delacroix, marile contururi negre şi luminile palide ale lui Daumier. În viziunea sa, reînnoirea fericită şi cucerirea libertăţii de a privi lumea fără prejudecăţi trebuie să fie cu totul altceva decît o simplă revoltă împotriva gestului academic. El a înţeles, în consecinţă, că din impresionism putea şi trebuia să se nască un clasicism nou, care să nu se mai bazeze pe imitarea şcolărească a anticilor, clasicism decis să creeze o imagine nouă, concretă a lumii, imagine care nu mai trebuia căutată în realitatea înconjurătoare, ci în conştiinţă. Cézanne — conchide profesorul Giulio Carlo Argan — restabileşte un echilibru absolut, o identitate hotărîtă între realitatea interioară şi cea exterioară, între eu şi lume, între *acţiunea* conştiinţei şi acţiunea *realităţii*. „Aruncînd o punte între psihologismul francez şi idealismul german, el a pus bazele unei noi culturi figurative europene. Aceasta, fireşte, nu înseamnă că trebuie să vedem în Cézanne artistul care a depăşit şi a tăgăduit presupusa superficialitate a unei arte bazate integral pe labilitatea şi inconsistenţa senzaţiei vizuale. Adevărul este tocmai contrar: aducînd senzaţia vizuală la nivelul conştiinţei, Cézanne a lărgit enorm orizontul primei perioade de cercetare impresionistă şi a realizat ceea ce putem numi impresionism *integral*". Iată o judecată nouă despre marele pictor din Provence.

Din termenii acestei judecăţi se desprind temeiurile ce susţin paralela cu Gauguin: dacă Cézanne conferea senzaţiei o dimensiune intelectuală, Gauguin, în schimb, o aşează în dimensiunea imaginaţiei. Pentru el, imaginile pe care intelectul şi le construieşte în prezenţa lucrurilor nu sînt diferite de acelea care ies la suprafaţă din profunzimile memoriei. Gauguin este convins că senzaţia vizuală directă este doar un caz particular al imagiaţiei, iar imaginaţia nu se află dincolo de conştiinţă, ci o implică. „Iată de ce — observă Giulio Carlo Argan — pictura lui Gauguin o presupune pe aceea a lui Cézanne şi, în cele din urmă, extinde aria conştiinţei dincolo de aceea a intelectului (. . .). Gauguin nu respinge rezultatele cercetării impresioniste în domeniul percepţiei, ci le utilizează pentru a oferi prin tablou un cîmp perceptiv în care să fie cuprinsă şi să se exprime o idee. El, transformă, astfel, structura impresionistă a tabloului într-o structură de comunicare, expresionistă".

Această ultimă observaţie legitimează, în continuare, paralela Cézanne, Gauguin, Van Gogh — arie problematică prin care se face deschiderea spre suita strălucitoarelor „opere de ruptură" semnate de Picasso şi Braque, de Kandinsky şi Mondrian sau de Brâncuşi. „Scandalurile" dadaiste, futuriste şi suprarealiste sînt integrate, de asemenea, în şirul marilor mişcări de mutaţie, pe care le-a cunoscut arta modernă.

Aşa cum observam, profesorul Giulio Carlo Argan şi-a fixat analiza în două planuri complementare: planul raportului artei cu realitatea şi planul vizualităţii. Ambele sînt, desigur, deosebit de importante pentru înţelegerea modului în care a evoluat arta modernă, dar, de fapt, primul se citeşte în cel de al doilea. Acesta este motivul pentru care reputatul critic şi istoric de artă italian a urmărit, prin suita de „crize", „eliberări" şi „opere de ruptură", să contureze tabloul „revoluţiilor optice" pe care le-a instituit arta modernă şi care au pregătit premisele „vizualităţii contemporane". Aşadar, ce a obţinut arta modernă din punctul de vedere al problemelor picturale?



Mai întîi, „abaterea" de la aşa-zisele „bunele norme ale anatomiei" săvîrşită de Ingres şi sacrificarea asemănării la Delacroix. A survenit apoi sacrificarea clar-obscurului în favoarea culorii cu toate consecinţele ce au decurs de aici: pulverizarea liniei şi dizolvarea formelor (impresioniştii). Dar cum în stilul impresionist precumpănea preocuparea pentru „haosul realităţii înecate în lumină", a survenit nevoia de a investiga universul lumii interioare, univers pe care tehnica impresionistă îl refuza. Către acest univers se îndrepta Seurat şi Gauguin, Cézanne şi Van Gogh. Odată cu fovii, sacrificarea modeleului clasic şi a clar-obscurului a devenit totală. Dar suprimarea liniei într-o altă etapă şi în domeniul altor considerente estetice, va surveni, cu alte efecte, prin Van Gogh şi Vlaminck. Gauguin va fi acela care va sacrifica volumul, iar cubiştii lumina naturală. În locul acesteia ei au introdus lumina artificială sau imaginară. S-a ajuns, în sfîrşit, la sacrificarea subiectului picturii prin arta abstractă începînd cu Kandinsky. Acest fapt capital a condus la „descoperirea" formelor maleabile (Modigliani, Soutine şi Rouault). A urmat un alt act: după ce cubiştii au introdus *simbolul*, anume în înţelesul că au redus obiectul la forma cea mai simplă susceptibilă să-l rezume şi, de asemenea, aşa-zisa *sincopă*, procedeu pictural prin care o formă este „tăiată" pentru a lăsa loc alteia de semn contrar, s-a ajuns, prin dadaism, la răsturnarea oricărei ierarhii în pictură. Lumina, ca element formal, primeşte o altă funcţionalitate estetică: „descoperirii" luminii artificiale sau imaginare de către cubişti îi urmează „descoperirea" anti-luminii de către suprarealişti. Nu a mai rămas decît un singur pas pînă la teoretizarea informalului şi a „procedelor iraţionale" (în pictura contemporană). Nu lipsesc, urmărite în acelaşi mod şi cu acelaşi scop, referirile la sculptură şi arhitectură, la spaţiile europene şi extraeuropene de cultură artistică.

De bună seamă, tabloul derogărilor de la sistemul normativ tradiţional, al răsturnărilor de principiu, al „eliberărilor", „crizelor" şi „operelor de

ruptură" este mult mai vast, mai cuprinzător și, desigur, mai colorat. Cititorii familiarizați cu problemele artei moderne, cercetătorii domeniului, criticii, istoricii de artă și esteticienii vor avea, pe parcursul lecturii, satisfacții intelectuale dintre cele mai înalte. Profesorul Giulio Carlo Argan teoretizează pe bază de observație directă și din unghiul unei experiențe trăite pe traiectoriile fierbinți ale fenomenului artistic modern și contemporan. Înlăturînd balastul empiriei și tentația anecdotei, el prezintă, pe temei de ascuțită sensibilitate și cuprinzătoare formație estetico-filosofică, un corp de propoziții și judecăți de perfectă temeinicie și rară subtilitate. Marile mișcări de mutație asupra cărora insistă sînt permanent corelate cu problematica — considerată vitală — pentru arta modernă, anume aceea a funcțiilor ei sociale. Avem în față una din foarte rarele lucrări consacrate fenomenului artistic modern, care extrage tema funcțiilor artei direct din cîmpurile ei de experiență. Aceasta nu înseamnă că planurile teoriei sînt părăsite ci că, eliberată de tentația divagării abstracte și generalizărilor facile, arta modernă este considerabil îmbogățită. Funcția activă și prospectivă a artei constituie, dealtminteri, o credință înrădăcinată adînc în fundamentul tuturor eforturilor sale de cunoaștere și explicare. Este credința înalt umanistă a profesorului Argan și temeiul ideologic din perspectiva căruia deschide noi drumuri de circulație și orientare în sfera deosebit de complexă a experienței, sensibilității și conștiinței estetice moderne și contemporane.

DUMITRU MATEI

*În această carte mi-am propus să explic în ce măsură și prin intermediul căror procese, artele plastice au contribuit direct și independent de tensiunile, contradicțiile și crizele epocii, la formarea ideologiei și sistemului cultural al societății moderne. Neputînd separa o istorie a artei de istoria politico-economică, de știință, și neputînd determina cadrul general al istoriei ultimelor două secole, am dezvoltat lucrarea pe două planuri, după importanță: într-o serie de capitole succinte am descris și comentat cele mai importante poetici, arătînd felul în care figurează în artă marile teme culturale ale ultimelor două secole iar cu ajutorul reproducerilor alb-negru din text am încercat să furnizez o suficientă documentație ilustrativă. Paginile cu ilustrații nu au numai scopul de a scoate în evidență valorile calitative ale operelor selectate, ci și de a permite cititorului să urmărească procesele prin care cei mai mari artiști moderni au contribuit, în mediul specific fiecăruia, la edificarea culturii.*

*Alegerea și aranjarea ilustrațiilor alb-negru care alcătuiesc coloana ilustrativă a cărții aparțin*

*dr. Lara Vinca Masini. Pentru această inteligentă și pasionată colaborare, îi mulțumesc din toată inima, ca și dr. Bianca Tavassi la Greca, care mi-a dat un prețios ajutor în revizuirea și corectarea textului.*

# Capitolul I
# CLASIC ȘI ROMANTIC

Vorbind despre arta care s-a dezvoltat în Europa și, mai tîrziu, în America în cursul secolelor al XIX-lea și al XX-lea, recurgem adesea la termenii de „clasic" și „romantic" deoarece cultura artistică modernă este fundamentată pe relația dialectică dintre aceste două concepte. Ele se referă la două mari faze ale istoriei artei: „clasicul" — la arta lumii antice, greco-romane și, la cea care este considerată renașterea sa în cadrul umanismului din secolele al XV-lea și al XVI-lea, iar „romanticul" la arta creștină a Evului mediu, mai precis la romanic și la gotic, adică la culturile romanice.

Atît „clasicul" cît și „romanticul" au fost teo-
retizate în perioada dintre jumătatea secolului al
XVIII-lea și cea a secolului al XIX-lea: „clasicul"
de către Winckelmann și Mengs, „romanticul" de
către adepții renașterii goticului în Anglia, de gîn-
ditorii și literații germani (cei doi Schlegel, Tieck,
Wackenroder), de Viollet-le-Duc în Franța. A teo- 2
retiza o epocă istorică înseamnă a o transpune din
lumea faptelor în cea a ideilor, a o constitui ca
model. Într-adevăr, începînd de la mijlocul seco-
lului al XVIII-lea ia naștere filosofia artei (este-
tica). În acest moment se produce o profundă rup-
tură în tradiția artistică și începe noul ciclu isto-
ric al artei, acela care a fost denumit modern și
contemporan, și care se dezvoltă pînă în zilele
noastre.

Cînd se impune o concepţie despre artă este logic ca artiştii să caute să i se adapteze, să o realizeze. Arta nu se mai referă la marile idealuri cognitive, religioase, morale, ci la un ideal specific estetic. Se afirmă astfel autonomia absolută a sferei artei şi, în acelaşi timp, se pune problema coordonării ei cu alte activităţi umane, adică a locului şi funcţiei sale în sistemul general al culturii epocii. Se explică astfel şi de ce, afirmîndu-şi autonomia şi asumîndu-şi întreaga responsabilitate, artistul nu se rupe de realitatea istorică, ci declară explicit că vrea să aparţină „epocii sale" confruntîndu-se adesea în creaţia lui, cu situaţii şi probleme contemporane lui.

Ruptura în tradiţia figurativă s-a produs odată cu cultura iluminismului: natura nu mai este revelaţia ordinii prestabilite şi imuabile a Creaţiunii, ci doar mediul existenţei umane, individuale şi sociale; nu mai este un model, ci un stimulent în faţa căruia reacţionăm în mod diferit. Este clar că reacţia tinde să modifice realitatea obiectivă, atît în ceea ce priveşte lucrurile concrete (în special în arhitectură), cît şi în felul în care aceasta este percepută: ceea ce constituie valoarea absolută şi *a priori* a naturii ca revelaţie sau model dat de Sus, este înlocuit, în arta modernă cu ideologia înţeleasă ca imagine pe care spiritul uman şi-o face despre realitate aşa cum crede că este, sau aşa cum ar vrea să fie. Faptul că factorul ideologic, uneori vădit politic, ia locul principiului metafizic al naturii ca revelaţie, atît în arta neoclasică, cît şi în cea romantică, dovedeşte că ele se încadrează în acelaşi ciclu istoric: diferenţa constă numai în tipul de atitudine (prevalent raţională sau prevalent pasională) pe care artistul o adoptă în faţa realităţii naturale şi sociale.

Perioada cuprinsă între 1750 şi 1850 este împărţită în general astfel: 1) o primă fază preromantică ce coincide cu poetica engleză a „sublimului" şi cu cea germană înrudită a mişcării *Sturm und Drang*; 2) o fază neoclasică ce coincide aproximativ cu epoca Revoluţiei franceze şi a imperiului napoleonian; 3) o reacţie romantică ce co-



incide cu opoziţia burgheză faţă de restauraţiile monarhice şi mişcările de independenţă naţională între 1820—1830. Această periodizare nu rezistă însă din mai multe motive: 1) încă pe la mijlocul secolului al XVIII-lea termenul „romantic" este întrebuinţat ca echivalent pentru „pitoresc" şi se referă, în Anglia, la arta grădinăritului, adică la o artă care nu imită şi nu reprezintă, ci *modifică* natura adaptînd-o sentimentelor umane şi necesităţilor vieţii sociale, impunînd-o deci ca mediu al vieţii; 2) poetica „sublimului" şi cea din mişcarea *Sturm und Drang*, deşi ulterioare poeticii „pitorescului", nu i se opun, ci reflectă doar o atitudine *diferită* a individului în faţa realităţii: pentru „pitoresc" natura este un mediu primitor şi propice care dezvoltă în individ sentimentele *sociale*, pentru „sublim" ea este un mediu dur şi ostil care dezvoltă în om sentimentul propriei individualităţi şi singurătăţi, al fondului tragic al existenţei; 3) poeticile „sublimului" şi cea din mişcarea *Sturm und Drang*, deşi unanim recunoscute ca preromantice, indică drept modele supreme formele clasice, constituind deci, una din bazele neoclasicismului: artiştii neoclasici adoptă, într-adevăr, faţă de arta clasică o poziţie net romantică. Se poate afirma deci, că neoclasicismul istoric nu este altceva decît o fază a concepţiei romantice despre artă.

Rămîne să explicăm de ce numim romantică întrega fază iniţială a ciclului istoric al artei moderne, inclusiv neoclasicismul. În poeticile „sublimului" şi mişcării *Sturm und Drang* se recurge la teme şi forme clasice, evocîndu-se un fapt consumat, care poate constitui un model sau exemplu, dar nu şi o premisă sau un precedent al situaţiilor actuale. Faptul că se recurge la teme sau motive (dar nu şi la forme) din istoria şi arta Evului mediu şi deci ale creştinismului denotă, dimpotrivă, că există o continuitate între trecut şi prezent. Evocarea clasică, în imobilitatea sa, este tragică; sensul romantic al istoriei este plin de mişcare, dramatic. Cele două motive, care în cultura iluminismului tîrziu englez coexistă şi se întrepătrund ca două aspecte sau momente ale gîndirii asupra

istoriei și vieții, se despart atunci cînd idealul iluminist al unui *progres* firesc și ireversibil, intră în contrast în special în Franța, cu instituțiile tradiționale religioase și monarhice. Odată cu Revoluția franceză, modelul clasic capătă un caracter etico-ideologic, identificîndu-se cu soluționarea ideală a conflictului dintre libertate și necesitate sau datorie. Impunîndu-se ca valoare absolută și universală, acest model depășește și distruge tradițiile sau istoriile naționale. Acest universalism istoric culminează și se răspîndește în întreaga Europă odată cu imperiul napoleonian. Criza care apare odată cu sfîrșitul imperiului deschide, atît în cultură, cît și în artă, o problematică nouă: antiistorica restaurație monarhică fiind abolită și privită cu adversitate, națiunile încep să caute în ele, înseşle, în propria lor istorie, rațiunea propriei autonomii, iar într-o rădăcină comună de idei — creștinismul — rațiunea coexistenței lor civice. Ia naștere, astfel, în atmosfera unui și mai vast romantism, care include și tendința neoclasică, *romantismul istoric,* ce i se opune ca alternativă dialectică în sfera aceluiași ciclu istoric.

Printre cauzele care în secolul al XVIII-lea, au determinat sfîrșitul a ceea ce numim ciclul clasic și începutul ciclului romantic sau modern (chiar contemporan, fiindcă ajunge pînă la noi), un rol predominant a revenit transfomării mijloacelor de producție, cu toate urmările pe care le-a avut pe plan social și politic. Era inevitabil ca, nașterea tehnologiei industriale care a determinat criza treptată a meșteșugurilor să provoace transformarea structurilor și finalităților artei care reprezentase culmea, rațiunea metafizică și modelul producției artizanale. Trecerea de la tehnologia artizanală, care folosea materialele și imita procesele naturii, la tehnologia industrială, care acționează asupra naturii transformînd rapid mediul, constituie una din cauzele principale ale crizei artei moderne. Excluși din sistemul tehnico-economic al producției, artiștii devin *intelectuali burghezi* aflați în raporturi de continuă tensiune și adesea de polemică îndîrjită cu însăși clasa conducătoare



din care fac parte. Dezvoltarea rapidă a sistemului industrial, atît pe plan social cît și pe plan tehnologic, explică transformarea continuă a orientărilor artistice, succesiunea tendințelor sau poeticilor, puternica lor amprentă ideologică, contrastele lor.

## Pitoresc și sublim

A spune că un lucru este frumos constituie o judecată. Un lucru nu este frumos în sine, ci în judecata care-l afirmă ca atare, deci în conștiința umană. Concepția iluministă care stă la baza culturii moderne, nu consideră natura o *formă* dată și imuabilă ce poate fi doar imitată sau reprezentată. Natura pe care oamenii o percep cu simțurile, o interpretează cu intelectul, o transformă prin acțiunile lor (de fapt, din concepția iluministă s-a născut tehnologia modernă care nu imită natura, ci o transformă) este deja o reprezentare mentală care conține toate posibilele sale transformări. Făcînd distincția între un „frumos pitoresc" și un „frumos sublim", Kant distinge, în același timp, două judecăți care depind de două tipuri de atitudine a omului față de realitate: pe acestea și pe relația lor dialectică își întemeiază de fapt „critica judecății".

Înainte ca Immanuel Kant să-l fi inclus în categoria frumosului, conceptul de „pitoresc" a fost impus de un pictor și teoretician englez, A. COZENS (1717 — 1786), ca fundament al unei poetici a 10, 11
peisajului ale cărei principale premise sînt: 1) natura este sursă de stimuli cărora le corespund senzații interpretate, clarificate, comunicate de către artist; 2) senzațiile sînt redate sub forma unor grupuri de *pete* de culori diferite, mai închise sau mai deschise, și nu într-o formă elaborată, ca aceea pe care arta clasică o reprezenta cu ajutorul perspectivei, proporțiilor și desenului; 3) factorul senzorial este comun tuturor, dar artistul îl elaborează și îl clarifică prin propria-i tehnică mentală și manuală și astfel educă și orientează societatea către o experiență mai bună; 4) clarificarea

nu constă în descifrarea noțiunii obiectului în *pe-*
10 *tele* care îi corespund, distrugînd astfel senzația primară, ci în clarificarea semnificației și valorii senzației cu scopul experimentării realității. Senzațiile pot fi plăcute sau neplăcute și deoarece căutăm plăcerea și evităm durerea, fiecare dintre noi este interesat să aleagă pentru a-și orienta comportarea. Interesul, adică activitatea mentală, va fi cu atît mai mare, cu cît vor fi mai vii (adică mai puțin uniforme și mai variate) excitațiile senzoriale.

Principiul estetic fundamental este deci varietatea: într-un peisaj, de exemplu, prezența unor *lucruri variate* (stînci, arbori, apă, case, nori, animale, oameni), fiecăruia dintre ele corespunzîndu-i diferite tipuri de *pete*. Evident, *petele* diferă în funcție de locul din care privești, în funcție de lumină și de distanță. Deci ceea ce percepe o minte „activă" este, un context de *pete* diferite, aflate însă în relație; *pata* corespunzătoare unui arbore nu se schimbă numai în funcție de felul arborelui, ci și de ființa situată mai aproape sau mai departe de el, în lumină sau în contralumină. Interesul nu constă numai în felul în care se realizează experiența, ci și în felul în care este abordată realitatea: un apus de soare senin trezește un sentiment de calm, o furtună un sentiment de teamă. Procesul artistului, după poetica „pitorescului" merge de la senzația vizuală la *sentiment:* tocmai în acest proces de trecere de la fizic la moral, artistul este călăuza contemporanilor săi.

Natura nu este numai izvorul sentimentului; ea ne obligă să gîndim. Vedem ceva, dar știm că ceea ce vedem nu este decît o frîntură din realitate. Ne dăm seamă că dincoace și dincolo de acea frîntură, întinderea spațiului și timpului este infinită, forțele cosmice care generează fenomenele sînt puternice și obscure, trecem cu mintea dincolo de ceea ce vedem și ceea ce este vizibil în jurul nostru, în tărîmul viselor, memoriei, fanteziei, previziunilor, intuiției. Ceea ce vedem își pierde orice interes. Ceea ce nu vedem, dar gîndim că există, *se impune și ne înspăimîntă* prin inifinitatea sa,



trezind în noi neliniștea față de propriile noastre limite. Această realitate transcendentală este sublimul.

Poetica engleză a „sublimului" este apropiată de cea germană a mișcării *Sturm und Drang*. Legătura dintre aceste două poetici preromantice a
fost făcută de un pictor elvețian J. H. FÜSSLI 12
(1741—1825), care a lucrat la Londra către sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Exponent tipic al poeticii „sublimului"
este desenatorul englez WILLIAM BLAKE (1757 13
—1827). Cînd se trece dincolo de pragul „sublimului", senzațiile vizuale se destramă pentru a lăsa să transpară, ca într-o viziune mesianică, semnele sau simbolurile adevărurilor supreme. Se renunță deliberat la fizicitatea culorii și se preferă desenul dintr-o trăsătură. Dar, deși clară și apăsată, trăsătura nu precizează conturul figurilor, ci definește indefinibilitatea, imensitatea, înspăimîntătoarea și imuabila lor prezență. Poetică a absolutului, „sublimul" este opus „pitorescului" — poetică a relativului. În secolul rațiunii se redeschide problema iraționalului, care va deveni, problema însăși a existenței. Dar numai din punct de vedere al rațiunii se poate pune problema a ceea ce o transcende. Și numai după ce s-a recunoscut în arta clasică exemplul perfectei raționalități, se pot întrevedea în ea (așa cum face Füssli), semnele iraționalității sau pasiunii.

La Michelangelo admirăm geniul inspirat, eroic, solitar, sublim. Dar ce altceva este oare transcendența lui Michelangelo, dacă nu depășirea clasicismului înțeles ca echilibru rațional dintre umanitate și natură? Fără îndoială, poetica „sublimului" exaltă în arta clasică expresia totală a existenței și deschide, astfel, perioada care se va numi neoclasică. Dar fiindcă afirmă, în același timp, că arta așa-zis clasică nu este deloc expresia echilibrului dintre umanitate și natură (considerat propriu clasicismului), el distruge de fapt, conceptul de clasicism, adică conceptul de artă ca reprezentare a naturii. Este adevărat că poetica iluministă a „pitorescului" vede în artist individul

integrat mediului natural și social, iar poetica „sublimului", individul care plătește cu teama și teroarea singurătății trufia propriei izolări. Cele două poetici se integrează însă, și contradicția lor dialectică reflectă marea problemă a timpului — dificultatea stabilirii unui raport între individ și colectivitate. Existența, care nu se mai justifică printr-un scop dincolo de lume, trebuie să-și găsească întreaga sa semnificație în lume: fie că individul trăiește în întregime prin raporturile cu ceilalți indivizi și atunci *eul* se dizolvă într-o relativitate permanentă, fie că *eul* se absolutizează, dar atunci rupe legătura cu tot ceea ce nu este *el*. Nici una dintre aceste două soluții nu este posibilă fără cealaltă: cine trăiește păstrînd raporturi cu lumea, va simți mereu teama de ceea ce este dincolo, cine trăiește izolat va simți mereu absurditatea propriei singurătăți.

În arta modernă, care este așa tocmai fiindcă este total diferită de concepția clasică a artei, dialectica celor doi termeni își va schimba mereu aspectul, dar va rămîne, în esență, neschimbată.

Istoria artei moderne, de la jumătatea secolului al XVIII-lea pînă astăzi, este istoria, adesea dramatică, a căutării unui raport între individ și colectivitate, raport care să nu dizolve individualitatea în multitudinea infinită a colectivității, dar nici să o situeze în afară ca străină sau rebelă.

## Neoclasicismul

Trăsătura comună a întregii arte neoclasice este critica, ce devine condamnare a artei precedente: barocul și rococoul. Sînt condamnate „excesele", bunul plac al imaginației în artă, căreia îi corespunde o virtuozitate tehnică ce „execută" tot ceea ce se imaginează. Critica barocului este la fel de veche ca și barocul, tensiunea morală a lui Caravaggio contrastează cu imaginația dezinvoltă a lui Annibale Carracci. Clasicismul sever al lui Poussin și Philippe de Champaigne reflectă rigoarea unui catolicism aproape jansenist, opus pompei mondene a curiei romane. Aceeași exigență de rafinament expresiv se găsește și la Subleyras și Benefial. Cultura barocă este ultima cultură clasică. Criticii barocului vor să corecteze exagerarea și deformarea clasicismului, să apere *clasicismul-teorie* de *clasicismul-imaginație*.



Cultura iluministă a secolului al XVIII-lea precizează opoziția față de *arta-imaginație* în sens raționalist: în Anglia se va ajunge să se afirme că nu se poate face artă fără critică. La mijlocul secolului WINCKELMANN fixează pe plan teoretic și istoric noțiunea de *clasic*. La Veneția LODOLI formulase deja principiul raționalității arhitectonice pure, prin raționalitate, înțelegînd corespondența dintre formă și funcția constructivă. Pentru MILIZIA, cel mai de seamă critic italian din secolul al XVIII-lea, „clasic" și „rațional" înseamnă același lucru.

Dacă arta își are propria ei lege rațională înseamnă că ea este autonomă și nu poate fi folosită de către autoritățile politice sau religioase ca instrument în vederea obținerii puterii. Critica barocului se extinde și la gotic, altă perioadă în care arta era condiționată de puterea politico-religioasă. Chiar atunci cînd reprezintă subiecte religioase sau construiește biserici, arta nu este religioasă, ci *civilă;* ea reprezintă subiecte religioase și construiește biserici fiindcă aceasta este cerința societății, iar arta este în fond, un serviciu social. Autonomia substanțială a artei este confirmată de nașterea unei filosofii a artei sau estetica (termenul este folosit și luat în discuție pentru prima oară de BAUMGARTEN în 1735). Pentru a defini ce înseamnă arta trebuie delimitat domeniul său față de acela al altor activități superioare: știința, morala. Firește că, odată cu separarea, se naște și necesitatea raportului dintre ele. Așa cum scopul științei este adevărul, iar cel al moralei binele, tot așa scopul artei este frumosul. Dar o definiție absolută a frumosului nu se poate da. Dacă arta dă naștere frumosului, el poate fi studiat numai ca realizare a artei. Faptul că frumosul este identificat cu arta clasică și aceasta este luată ca model,

poate să pară în contradicție cu respingerea dogmelor și principiilor de autoritate. Dar nu este așa. Întrucît arta este un mod de comportament, este posibil să se stabilească sub raport *critic* — în ce perioade ale istoriei a fost mai just acel comportament.

Comportamentul just este acela care nu este condiționat de autoritate, de prejudecăți și de scopuri utilitare. Critica demonstrează (sau presupune) că această condiție ideală a existat numai în antichitatea clasică, în Grecia. Cu excepția neoclasicismului „politic“ (David), ce caută în Roma republicană un model mai curînd moral decît estetic, antichitatea greacă (ce începe să fie cunoscută) se dovedește superioară celei romane, care depinde într-adevăr de cea dintîi, dar a cărei finalitate estetică este subordonată autorității politice.

Adoptarea clasicismului ca model nu întărește continuitatea istorică dintre antic și modern, ci o anulează. Barocul este tot o *dezvoltare* a culturii clasice, dar întoarcerea la clasicul pur va întrerupe această dezvoltare. Arta neoclasică nu este istoristă, dar va exista o reacție istoristă față de nonistorismul neoclasic. Clasicul este menit să fie admirat și imitat (și ca urmare natura nu mai constituie un obiect de inspirație), dar nu reprezintă un precedent istoric care ar putea avea o continuitate în prezent. Tot astfel, în domeniul civic și politic, sînt imitați eroii lui Plutarh, dar aceste modele nu constituie o premisă a gîndirii, a acțiunii prezente. Modelul constituie un imperativ categoric, introduce în artă ideea „datoriei“. Problemele prezentului trebuie înfruntate însă cu aceeași fermitate de spirit cu care anticii le înfruntau pe cele ale timpului lor. Dar între acel trecut, și prezent, prăpastia este de netrecut. Arta neoclasică vrea să fie o artă modernă, ancorată profund în problematica epocii sale. Faptul că ea și-a ales modelul în mod deliberat, critic, nu îi diminuează autonomia. Autonomia nu înseamnă lipsă de funcție, înseamnă că funcția artei nu mai este subordonată, ci coordonată. Rațiunea nu este o entitate abstractă, ea trebuie să orînduiască viața practică.



Arhitecții neoclasici știu că o nouă ordine socială
impune o nouă ordine a orașului. Orice proiect al
lor se înscrie într-un plan de reformă urbanistică.
Noul oraș va trebui să aibă, ca și cel antic, mo-
numentele sale, dar arhitectul va trebui să se
ocupe și de dezvoltarea structurii sale sociale și
funcționale. Acum se construiesc biserici în locul
templelor clasice, dar și școli, spitale, piețe, vămi,
porturi, cazărmi, închisori, depozite, poduri, străzi,
piețe publice. Sculptorii și pictorii execută pentru
oraș statui, decorațiuni, mari scene istorice care să
ofere exemple cetățenilor. Au predilecție pentru
portret — un mod de a analiza și clarifica în ca-
zul persoanei portretizate, raportul dintre ceea ce
ține de *natură* (sentiment) și ceea ce este *social*
(datorie). În momentul în care, în întreaga Europă,
puterea economică și politică trece de la vechile
caste privilegiate în mîinile burgheziei „funcțio-
nale“, arta neoclasică leagă transformarea structu-
rilor sociale de cea a obiceiurilor.Neoclasicismul
nu este legat rigid de ideologia revoluționară,
chiar dacă arta din epoca revoluției și a impe-
riului este neoclasică. Revoluționar este David, nu 8,16,
Canova. De ideologia iluminist-revoluționară este 53,55, 56,
legată utopia urbanistică (și arhitectura riguros 615.
„teoretică“) a lui BOULLÉE (1728—1799) și LE- 57—61 17—19,
DOUX (1736—1806), nu reforma urbanistică a 43,20, 21,44.
Berlinului, datorată în mare parte lui SCHINKEL 26
(1781—1841). Noua față a „capitalei“ este reflec-
tată de reformele centrului Parisului și de planu-
rile de restructurare a orașului Milano (ale lui
ANTOLINI: (1754—1842), și nu de expansiunea 22,23.
neoclasică a orașului Torino, sau de intervențiile
urbanistice moderate și tipic „burgheze“ ale lui
VALADIER (1762—1839) la Roma. Artiștii neo- 24
clasici sînt receptivi la exigențele mediului politic
și social foarte diferit și uneori orientat, nu din
oportunism, către ideologii opuse. De fapt, ca stil,
neoclasicismul nu are o caracteristică ideologică
proprie, el se adaptează oricărei cerințe sociale.

Cuvîntul *stil*, care din acest moment începe să aibă o semnificație, indică tocmai o cultură figurativă care nu implică o concepție despre lume, ci

pur și simplu o concepție despre artă, nu un sistem, ci o metodă, cu alte cuvinte și în sensul cel mai elevat al termenului, o tehnică. Chiar din primii ani ai secolului al XIX-lea, adică odată cu începutul dezvoltării industriale, nu se mai poate vorbi de tehnică decît în sens „elevat".

Idealului baroc al „virtuozității tehnice" îi urmează idealul neoclasic al tehnicii riguroase. Dar ce anume execută tehnica, dacă nu mai are sarcina să realizeze ceea ce se imaginează? Imaginației baroce îi urmează *ideația* neoclasică: tot o imaginație, dar ale cărei procedee sînt aceleași cu cele ale rațiunii.

Adevărata tehnică a artistului este tehnica *proiectării*. Întreaga artă neoclasică este într-adevăr riguros proiectată. Execuția este traducerea proiectului prin intermediul instrumentelor operative, care nu mai sînt în exclusivitate ale artistului, ci fac parte din cultura și din modul de viață al societății.

În acest proces de adaptare tehnico-practică dispare amprenta individualității, arbitrarul genial al primei invenții, dar opera dobîndește, în schimb, un interes direct pentru colectivitate și contribuie la educația civică pe care estetica iluministă o încredințează artei ce avusese pînă atunci o funcție religioasă și didactică. Era un sacrificiu pe care etica timpului îl considera necesar, deoarece o societate liberă și organizată nu poate exista fără limitarea arbitrarului individual, fie el chiar al unui geniu. Artistul nu mai aspiră la privilegiul geniului, ci la rigoarea teoreticianului, nu mai dă lumii invenții de admirat, ci proiecte de realizat.

59 Chiar Canova, care susține necesitatea unei „sublime execuții", lasă aproape în întregime pe seama „tehnicienilor" marmurei, execuția statuilor sale. Este posibil să nu-și fi dat seama că în felul acesta este frînată spontaneitatea primelor invenții, adică a schițelor? Este oare posibil, după cum mulți afirmă, ca din întreaga artă neoclasică să rămînă nealterate doar desenele și schițele sau rarele
60,61. improvizații? Evident, Canova *voia* ca



printr-o execuție neemoțională sculpturile sale să devină reci și aproape impersonale. Nu se poate însă imagina o muzică ce poate fi executată numai de cel care a compus-o. Sublimul ideal moral al filosofilor nu ar fi avut nici-un efect asupra vieții oamenilor, dacă nu ar fi fost tradus și redus la norme juridice aride. În funcție de acestea deci, trebuie evaluate regulile neoclasice, care nu marchează nicidecum paralizia artei, ci actul de dobîndire de către artiști a unei conștiințe lucide a funcției lor civice.

Reducerea tehnicii specifice artei la tehnica (sau la metoda) proiectării, marchează separarea definitivă a artei de tehnologie și de producție artizanală și prima posibilitate de apropiere între munca ideativă a artistului și tehnologia industrială care se năștea. Să privim o mobilă „rococo": are linii capricios curbate, forme diferit cizelate și modelate, sculpturi, reliefuri în metal, o ornamentație exagerată, porțiuni aurite, picturi, franjuri, ciucuri, galoane. La confecționarea ei au colaborat meșteșugari de diferite specialități (tîmplari, sculptori, stucatori, aurari, tapițeri, brodeuri) fiecare contribuind la reușita operei comune cu tot ce avea mai bun din experiența sa.

Calitatea artistică a obiectului depinde de perfecțiunea execuției, de felul în care meșteșugarii au știut să aducă, pe lîngă îndelungata lor experiență, și o strălucitoare inspirație inventivă.

Să privim acum o mobilă „Empire": are linii simple, arhitectonice, care pun în valoare calitatea nealterată a materiei, ornamentul este extrem de sobru, de obicei din elemente metalice lucrate separat și aplicate. Ar putea, cel puțin în părțile esențiale, să fie lucrată la mașină, în serie. Calitatea sa estetică constă în fidelitatea cu care obiectul reflectă claritatea structurală a proiectului.

Arta neoclasică utilizează fără nici o prejudecată toate mijloacele pe care tehnica i le pune la dispoziție. În arhitectură, principiul corespondenței formei cu funcția statică duce la calculul scrupulos al greutăților și presiunilor, la studierea rezistenței intrinsece a materialelor. Chiar arhitec-

tura neoclasică experimentează noile materiale și reevaluează pe plan estetic cercetarea tehnico-științifică a inginerilor. În artele plastice baza este *desenul:* trăsătura fină a liniei, care cu siguranță nu există în natură și nu ajută la perceperea adevărului, traduce în cunoașterea intelectuală noțiunea senzorială a obiectului. Pregătirea artistului se realizează prin studiul gravurilor după opere din trecut (și nu numai antice), foarte diferite de stampele în clarobscur din cele două secole precedente, care urmăreau să formeze ochiul pentru a putea aprecia și confrunta valorile tonale. Se tinde spre cultivarea clarității absolute a liniei, care reduce la esențial și nu lasă loc probabilității interpretărilor.

Deși transformarea artei, operată de către cultura iluministă, se desfășoară într-o perioadă de timp care cuprinde aproape întreg secolul al XVIII-lea, de un adevărat neoclasicism se poate vorbi numai începînd de la jumătatea secolului, după teoretizarea lui Winckelmann și Mengs. Faza culminantă de răspîndire în întreaga Europă și chiar în Statele Unite ale Americii, cuprinsă între primii ani ai secolului al XIX-lea și anii sfîrșitului imperiului, capătă numele de „stil Empire".

Valul viguros al *romantismului istoric* este produsul reacției culturii europene la evenimentul aproape incredibil care pune capăt epopeii napoleoniene și, odată cu ea, mitului eroului ca protagonist unic, suprem, universal al istoriei.

## Romantismul istoric

Curentul de idei care dă naștere romantismului istoric pornește de la gînditorii germani din primii ani ai secolului al XIX-lea, din dorința acestora de a reînsufleți o tradiție culturală germanică — alternativă dialectică a universalismului clasicist. Teismului Ființei Supreme, i se opune creștinismul ca religie istorică; imperiului i se opune națiunea, rațiunii universale sentimentul individual, istoriei



ca model istoria ca experiență trăită, societății ca noțiune poporul ca entitate geografică, istorică, religioasă, lingvistică. Nu este vorba de o concepție nouă, organică despre lume, care *urmează* alteia, depășite. Toate sînt teme propuse deja de cultura iluministă a secolului al XVIII-lea, teme care particularizează motivele fundamentale ale unei etici ce nu contrazicea, ci integra raționalismul clasic. Reevaluarea goticului începe în Anglia, către jumătatea secolului al XVIII-lea. Studiul lui Goethe (care de-abia mai tîrziu va deveni clasic) despre domul din Strasbourg și arhitectura gotică datează din 1772. Pentru K. F. Schinkel, cel 26
mai mare arhitect german de la începutul secolului al XIX-lea, clasicul și goticul sînt două categorii tipologice corespunzînd, respectiv, funcției civile, sau statale și funcției religioase a arhitecturii. Este adevărat că succesul oficial al gustului neoclasic în vremea revoluției și imperiului încetinește (nu și în Anglia unde este susținută de studiile lui A. C. PUGIN) „renașterea" goticului. Dar tocmai de aceea, după căderea imperiului napoleonian, această renaștere evoluează impetuos către o revendicare a tradițiilor naționale. Completarea și refacerea domului din Köln 40
(1840—1880) are o semnificație politică clară: este bastionul ideal ridicat pe Rin pentru apărarea culturii națiunii germane. Gustul neogotic răspîndit cu repeziciune în întreaga Europă este, adesea, numai o modă literară: reflexul în arhitectură al romanelor istorice ale lui Walter Scott și al melodramei romantice. Dincolo de aparențe se ascunde o necesitate mai profundă. O cultură pornită să dezvolte o tehnologie nouă, bazată pe știință, descoperă în arhitectura gotică o știință a construcției pe care restaurările de monumente medievale, din ce în ce mai numeroase, o pun în evidență în cele mai mici amănunte: o raționalitate care nu este abstractă, ca aceea a proporțiilor clasice, ci legată strîns de practica de construcție. La jumătatea secolului trecut, cele două mari focare ale neogoticului sînt Anglia — prin opera lui A. W. Pugin (1812—1852, fiul

41 lui A. C. PUGIN) și prin critica lui J. RUSKIN
— și Franța — prin opera de teoretician, restau-
2 rator și arhitect a lui E. VIOLLET-LE-DUC
(1814—1879). Concepția restaurării interpretative
a lui Viollet-Le-Duc, deși mult prea departe de
disciplina actuală a restaurării orientată doar spre
conservare, tinde să dea monumentelor medievale
o funcție în societatea modernă. De fapt, din
punctul său de vedere, goticul nu este deloc ex-
presia spiritualismului religios german. Este un sis-
tem de construcție perfect rațional, care cu sigu-
ranță, poate să genereze variante naționale, dar
al cărui fundament logic este imuabil. Nu este
totuși un model abstract cum este clasicul: monu-
mentele medievale există și nu rămîne decît să le
interpretăm. Ele reprezintă punctul de plecare al
unui proces care își urmează sau își reia cursul
odată cu știința modernă. Este răsturnată, astfel,
vechea viziune istorică prin care, odată cu Re-
nașterea, arta era racordată la cultura clasică după
perioada întunecată a Evului mediu. După eroarea
intelectuală a clasicismului renascentist și baroc
arhitectura modernă se racordează la cea a Evului
mediu. Structurile dinamice gotice, care descriu
spații imense cu lansări de arcuri ascuțite și elas-
ticitatea încordată a structurilor suple, constituie
modelul stilistic pentru folosirea sistematică a ma-
terialelor pe care industria începe să le producă
în mare cantitate (fier, ciment, sticlă) și pentru
care se întrevăd mari posibilități în construcție.
Primii constructori într-adevăr moderni, care sînt
pionierii noilor materiale și noilor tehnici, sînt le-
gați în mod ideal de gotic, așa cum arhitecții neo-
clasici erau legați de antic.

Contrapunîndu-se universalismului clasic al lui
Winckelmann, curentul de gîndire care își are
originea în mișcarea *Sturm und Drang* vede în artă
expresia diferită, în timp și spațiu, a conținutu-
rilor naționale și religioase tradiționale (ca cele
glorificate de Schlegel și Wackenroder, care des-
chid cercetarea istorică asupra artei Evului mediu
ca și Seroux d'Agincourt și Rio în Franța, Cico-
gnara și Selvatico în Italia). Acest curent generea-



ză primele mișcări figurative cu caracter religios
și istorisit, ca aceea a *Nazarenenilor* germani care
apare la Roma în 1810 sub conducerea lui F.
OVERBECK (1789—1869), de la care pornește *Pu-* 193
*rismul* italian (Tenerani, Mussini, Bianchini, Mi- 197,19
nardi și indirect, L. Bartolini). La Roma, INGRES 194.73
însuși este ușor influențat de acest curent, care
se va continua în Anglia cu *Confreria prerafaeli-*
*ților* și a cărui importanță constă mai ales în
faptul că etichetează arta drept un act de devo-
țiune activă, propovăduind astfel reîntoarcerea ar-
tistului la condiția socială și la meseria umilă și
sîrguincioasă a vechilor meșteri.

Pe de altă parte, poziția ideală a lui Ingres
nu poate fi separată de aceea a opusului său,
DELACROIX, șef recunoscut al romantismului
artistic, așa cum Victor Hugo este șeful romantis-
mului literar. Între cei doi artiști a existat o
stare de tensiune, aproape o dispută permanentă,
care nu este expresia opoziției dintre clasic și
romantic, ci a divergenței asupra semnificației is-
torice a idealului romantic și asupra perspectivei
prin care acesta se justifică. Ingres, care preferă
să lucreze la Roma și nu la Paris, pornește de la
David la Poussin și de la Poussin, la Rafael.
Delacroix, care nu se poate lipsi de societatea pari-
ziană „la modă", pornește de la Géricault la Goya
și de la Rubens, la Michelangelo. La baza acestei
divergențe de perspective istorice se află și jude-
cata criticii iluministe: Rafael sau sentimentele so-
ciale, Michelangelo sau sentimentele sublime. Ca
și la eroii din romanele lui Chateaubriand și
B. Constant, și în cazul personajelor zugrăvite de
Ingres este evident, dacă nu constrastul, cel puțin
dificultatea raportului dintre o condiție sau o
„figură" socială, căruia trebuie sau vrem să-i ră-
mînem fideli, și o individualitate precisă și fermă,
o libertate și autenticitate a sentimentului, la care
nu vrem și nici nu putem renunța, fiindcă, în cele
din urmă și libertatea este o datorie. Frumosul lui
Ingres este o datorie pe care orice ființă o are
față de sine însăși, dincolo de relațiile necesare care
o leagă de lume, este o calitate individuală la care

s-a ajuns dincolo de tot ceea ce este comun, fiind vorba de societate sau de natură; este, în fine, indiciul unei alegeri dificile nu numai a figurii umane, ci a tuturor lucrurilor (văzute de om), indiciu ce se dezvăluie în tot ce reprezintă ceea ce poate fi văzut: desenul, forma plastică, culoarea. Artistul, pentru Ingres, este un „ales“ dotat cu puterea de a citi acel semn de alegere, de a recunoaște o *élite*, sau o aristocrație spirituală de acum confuză și nivelată în societate, dar a cărei superioritate este dată de conștiința lucidă, meditată, a propriei istorii.

Ingres se opune, conștient sau nu, mai degrabă decît modernității cu orice preț a lui Delacroix, realismului pe care Géricault îl realizase aproape fără să vrea și, poate cu consternare, cînd își dăduse seama că forma clasică a lui David este depășită de climatul istoric. Era un „ideal“ care s-a putut întîlni cu „realul“ numai în perioada tragediei re-
53 voluției și de asemenea, în semnul morții, ca în
*Moartea lui Marat*. De la ruptura violentă a acelei forme ideale se pătrunde nu în domeniul naturii clare și compuse, ci al realității problematice, chinuitoare a situației.

Dar Géricault o luase înaintea timpurilor. Abia mai tîrziu Daumier și Coubet vor înfrunta în mod decis problema a cărei gravitate extremă o intuise Géricault și pe care n-au înfruntat-o nici Ingres, nici Delacroix, și unul și celălalt preocupați să dezbată tema centrală a timpului: raportul dintre individ și societate, dintre libertate și datorie.

Nu este surprinzător faptul că Ingres, pictor al „sentimentelor sociale“, lucrează izolat, privind la trecut ca la singura sursă capabilă să lumineze și să dea sens prezentului, și că Delacroix, întotdeauna gata să se arate revoltat, nu putea sta departe de societatea bună și de saloanele Parisului. Dacă, într-adevăr, Ingres atinge „valoarea“ filtrînd cu infinită grijă experiența obișnuită, Delacroix opune acesteia propria sa experiență de artist, excepțională, unică și minunată. El are nevoie de un public pe care să-l emoționeze. Pentru Ingres istoria este o realitate gîndită, decantată, redusă la



esență, la valoare, pentru Delacroix, este imaginație, imaginația este resortul pasiunii, iar pasiunea este atitudinea de a trăi viața cu o maximă intensitate emotivă. Intelect și emoție: iată cei doi termeni pe care romantismul istoric îi opune altuia și între care, totuși, trebuie găsită o sinteză, pe care o
caută COROT, redefinind în termeni noi sentimen- 75
tul naturii, o caută DAUMIER, care nu vrea să 79,80
observe în mod critic situația socială și politică, 82,83 86
ci să o schimbe, o caută peisagiștii așa-numitei școli de la Barbizon, care își propun *să trăiască* și nu numai să interpreteze peisajul. Dar artistul care rupe relația dialectică și pune problema în termeni com-
plet noi este COURBET. Ce înseamnă, pentru el, 95,
*realismul*, pe care din 1847 îl propune ca unică ra- 110–
țiune de existență a artei în lumea timplului său? 112
Înseamnă numai înfruntarea realității, făcînd abstracție de orice precedent filosofic, teoretic, poetic, moral, religios, politic. Arta începe și se sfîrșește cu arta: nu are o cauză, nu are un scop. Pentru artist realitatea nu înseamnă nimic deosebit de ceea ce înseamnă pentru alții, nu are nimic concret în ea însăși: este un complex de imagini pe care ochiul le surprinde. Dar dacă aceste imagini trebuie să aibă un sens pentru viață, trebuie să devină lucruri, să fie refăcute de om. Numai în felul acesta ele vor constitui, cu adevărat, creația sa, fapt al existenței sale. Courbet este primul artist care își dă seama de ceea ce înseamnă propriu-zis „a fi contemporanul epocii tale“, adică al unei epoci sau al unei societăți pe cale să pună la punct, cu ajutorul industriei, o tehnică ce va schimba literalmente fața lumii, o tehnică ce va putea face orice, înlocuind toate celelalte tehnici. Courbet se revoltă: nu se putea înlocui niciodată tehnica artistului, care din imaginile percepute cu ochiul realizează lucruri concrete, cu o valoare independentă. S-a sfîrșit epoca artistului-artizan, iar artistul-intelectual (Delacroix) este o ficțiune a culturii burgheze. În orice caz, arta nu va mai crea modele, nu va mai servi la îmbunătățirea calității lucrurilor pe care le produce omul. Dar oare este de conceput o lume în care imaginile își pierd

orice semnificație? Într-o lume de lucruri, și acestea trebuie să fie lucruri. Artistul este cel care le produce; nu le inventează, ci le construiește, dîndu-le puterea de a concura cu altele, de a fi ceva care dăinuie și la care nu se poate renunța. A picta înseamnă a da obiectului pictat o pondere, o valoare mai mare decît a lucrului văzut, înseamnă *să faci ceea ce se vede*. Care este deosebirea și care este drumul de la lucrul văzut, ce dispare brusc și același lucru pictat, care rămîne? Nimic alta decît munca artistului (Marx ar fi spus forța-muncă). Astfel, munca artistului devine paradigma *adevăratei* munci umane, înțeleasă ca prezență activă a omului în realitate. Artistul constituie exemplul unui lucrător care nu se supune inițiativei și nu servește interesele unui patron, nu este supus logicii mașinii. Este, în sfîrșit, *tipul lucrătorului liber*, care obține libertatea prin practicarea muncii însăși. Iată cum se explică faptul că, Coubert, socialist și revoluționar, nu a pus niciodată pictura în serviciul propriei sale ideologii sau a altora. Crezul său ideologic se realizează în pictură care nu este condiționată de lumea exterioară. De aceea pictura lui Coubert constituie cesura dincolo de care se deschide o problematică cu totul nouă, ce nu va mai consta în a întreba ce face artistul *din* realitate, ci ce face *în* această realitate, prin realitate înțelegîndu-se realitatea istorico-socială nu mai puțin decît cea naturală.

**ETIENNE-LOUIS BOULLÉE**
**Proiect pentru cenotaful lui Newton**
**CLAUDE — NICOLAS LEDOUX**
**Casa pîndarilor**

BOULLÉE ȘI LEDOUX, marii teoreticieni ai arhitecturii neoclasice aparțin cercului iluminist al *Enciclopediei*. Reforma lor în domeniul arhitecturii este o componentă a proiectului de reînnoire culturală care precede Revoluția franceză. Crezul lor ideologic este același cu cel contemporan al lui David.

Anticul nu este un model stilistic, ci un exemplu moral, exemplul unei arte eliberate de prejude-



cățile religioase, bazat pe conștiința dreptului natural și a datoriei cetățenești. Formalismului stilistic al rococo-ului i se opune principiul *tipologic*, căutarea de conținuturi inerente formei clădirii *ca lucru în sine*, și a cărei funcție specifică se încadrează într-un sistem de valori: natura, rațiunea, societatea, legea. Orașul nu mai este scenariul dramei vieții, este o formă rezultată din coordonarea diferitelor *tipuri* edilitare (palatul național, primăria, tribunalul, templul, fabrica, casa, etc.), fiecare cu propria sa formă, expresie a unei semnificații-funcții. Ledoux, însărcinat în 1773 să studieze sistematizarea instalațiilor și serviciilor salinelor din Chaux, proiectează un adevărat oraș, primul oraș industrial: un agregat de unități tipice, specializate ca semnificație și funcție. Deoarece arhitectura este concepută ca definiție de *obiecte* edilitare (și nu ca reprezentare de perspectivă și scenografică a spațiului), Boullée și Ledoux nu mai proiectează prin planuri și secțiuni (întotdeauna referitoare la reprezentarea spațiului), ci prin entități volumetrice, prin figurile geometrice, individualizînd sinteza ideii și lucrului, adică forma tipică prin excelență. *Tipul* nu este un *model*, ci o schemă care cuprinde în sine posibilitatea de variante conform necesităților contingente. Astfel, Ledoux, ca și Boullée, au proiectat edificii în formă de sferă. *Casa pîndarilor* a lui Ledoux este o sferă ca și *Cenotaful lui Newton* al lui Boullée. Aceeași formă servește la evidențierea unor conținuturi diferite. Deci, sfera nu are în ea însăși o semnificație simbolică specială. Conținutul său semantic precede determinarea funcțională (ca post de observare și pază) și simbolică (ca mormînt-monument), și este inerent sferei ca formă închisă și perfectă, univers în univers, pentru care constituie un centru de greutate față de un orizont circular și infinit, și o formă tipică a rațiunii și centralității sale față de universul infinit. Întreaga arhitectură neoclasică va reprezenta dezvoltarea temelor tipologice, căutarea unei definiri tot mai precise a obiectului, a cărei posibilitate este implicată în schema sau tipul *obiectului* însuși.

**JOHN CONSTABLE**
**Moara şi stăvilarul de la Flatford**
**WILLIAM TURNER**
**Mare furtunoasă**

Arta modernă ia naştere din cultura artistică a iluminismului ale cărei motive fundamentale erau: 1) respingerea retoricii figurative baroce şi a funcţiei tradiţionale de celebrare a reprezentării alegorice şi istorico-religioase; 2) căutarea unei logici a reprezentării formale şi a unei funcţionalităţi pur sociale a artei: în consecinţă, dezvoltarea „genurilor" celor mai potrivite analizei realităţii naturale (peisajul) şi sociale (portretul); 3) autonomia şi specializarea profesională a artiştilor.

La începutul secolului al XIX-lea doi peisagişti englezi, CONSTABLE şi TURNER clasifică, prin operele lor, atitudinea omului *modern* faţă de realitatea naturală. După o faimoasă expoziţie de artă engleză la Paris, în 1824, opera lor a avut o influenţă decisivă asupra naşterii şi dezvoltării romantismului francez.

Pregătirea celor doi pictori este diferită: Constable pleacă de la studiul peisajului obiectiv olandez, Turner de la tradiţia peisajului clasic sau istoric al lui Claude Lorrain şi de la vedutele cu efect de perspectivă ale lui Canaletto. Pentru Constable nu există un spaţiu universal, dat *a priori* şi neschimbat în natura sa. Spaţiul său este alcătuit din lucruri (arbori, case, ape, nori) şi acestea sînt percepute ca pete colorate pe care pictorul caută să le redea imediat, servindu-se de o tehnică rapidă.

Pentru Turner intuiţia este totdeauna *a priori* în raport cu un spaţiu universal sau cosmic, care se concretizează şi duce la perceperea „motivelor" particulare. Constable vrea să distingă cu claritate, în calitatea lor diferită, petele colorate, care corespund lucrurilor, dar efortul său nu este îndreptat în direcţia deducerii noţiunilor lucrurilor, adică a transformării *senzaţiei în noţiune* (de exemplu roşul unei case în descrierea casei), ci a precizării valorii diferitelor notări colorate şi a raporturilor dintre ele, care formează în totalitatea lor, spaţiul. Dimpotrivă, pentru Turner, spaţiul este extinderea infinită animată de agitarea marilor forţe cosmice, astfel că lucrurile sînt antrenate în vîrtejuri de aer şi în volburi de lumină şi sfîrşesc prin a fi resorbite şi distruse în ritmul mişcării universale.



Viziunea lui Constable nu se limitează la surprinderea şi redarea în mod fidel a impresiei care se întipăreşte pe retină şi în minte: impresia recepţionată nu poate fi separată de reacţia afectivă a subiectului, care, fiind el însuşi natură, recunoaşte în acel spaţiu propriul său mediu. Viziunea sa este, deci, *emoţională*. Viziunea lui Turner dezvăluie un dinamism cosmic, care scapă controlului raţiunii, dar care poate trezi în sufletul uman extaze paradisiace sau îl poate lăsa pradă spaimei. Viziunea sa este, deci, *emoţionantă*. În primul caz, sentimentul uman (întemeiat pe o etică recunoscută de gîndirea iluministă) atribuie un sens ambianţei naturale, în cel de al doilea caz, acesta suscită o reacţie pasională. Atît în primul, cît şi în cel de al doilea caz, natura nu este concepută ca reflex al Creatorului în imaginea universului, ci ca ambianţă a vieţii, o ambianţă care poate fi primitoare sau ostilă, dar cu care artistul întreţine un raport activ permanent, ce nu diferă de acela care leagă individul de societate.

**FRANCISCO GOYA**
**Execuţia**

În Spania secolului al XVIII-lea, rămasă în urmă din punct de vedere social şi reacţionară din punct de vedere politic, puţinii intelectuali adepţi ai ideilor iluminismului european („liberalii") nu reprezentau o forţă politică şi nu puteau face altceva decît să trăiască cu o dureroasă luciditate tragedia unei naţiuni aflată în regres într-o Europă în plin progres.

GOYA face parte dintre aceştia. Pentru el, Europa este ironia strălucitoare cu care Tiepolo celebrează măreţia decadenţei Veneţiei, este critica socială a lui Hogarth. Este interesat, dar sceptic, faţă de teoria clasicistă adusă în Spania de Mengs şi de optimismul à la Rousseau al lui Gainsborough.

În momentul măreţiei artistice spaniole, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, se deschiseseră două căi: arta ca fanatism religios, iraţionalism pur (El Greco) şi arta ca inteligenţă vie, demnitate morală şi civică (Velázquez). Arta, potrivit concepţiei lui Velázquez, fusese un punct de plecare sau cel puţin o prevestire a acelui iluminism, din care monarhia şi clerul excludeau Spania. Pentru Goya, raţiunea este numai exorcismul cu care evocă monştrii obscuratismului, o superstiţie laică împotriva superstiţiei religioase.

În prima fază a operei lui Goya, care culmi-
49 nează cu acquafortele *Caprichos* (1799), *la razon* evocă inconştient monştrii superstiţiei şi ignoranţei, pe care i-a generat somnul raţiunii. Goya nu este un vizionar ca El Greco. El descrie acea *imagerie* a superstiţiei şi fanatismului cu luciditate voltairiană, dar fără ironia superioară a filosofului, ci cu un sarcasm furios. Structura discursului figurativ rămîne barocă, dar dusă pînă la limita descompunerii. Goya nu îşi face iluzii că va dezvălui în artă absurdul istoric şi moral. Idealului de frumos teoretizat de Mengs, el îi opune realitatea urîtului. Extazul lui El Greco, răvăşit, devine coşmar, acel *cauchemar* despre care va vorbi Baudelaire. Artistul este martorul propriei sale epoci, şi nu este vina sa dacă este martor al acuzării. Stilul baroc exasperat pe care îl opune mai întîi clasicismului lui Mengs şi apoi aceluia al lui David, nu este o alegere liberă, ci impusă şi negativă. Pentru a aparţine epocii sale, artistul trebuie să fie împotriva ei. De aceea Goya, care într-o Europă complet neoclasică pare o excepţie monstruoasă, reprezintă adevărata rădăcină a romantismului istoric. Raţiunea divinizată de revoluţie ajunge şi în Spania, dar tîrziu şi cu baionetele franceze, numai pentru a înlocui despotismul Bourbonilor şi preoţilor cu un despotism laic, o batjocură în toiul nenorocirii. Atunci Goya s-a alăturat „naţiunii" spaniole: este un alt pas către romantismul istoric. Acesta se va naşte, în realitate, după zece ani, din eşecul universalismului napoleonian. Dar, pentru Goya, Napoleon nu a fost nici un erou şi nici



un geniu, poate doar un alt mit, o altă superstiţie. De aceea el va anticipa vocaţia realistă a romantismului, dar realismul său nu este copia realităţii: este ceea ce rămîne atunci cînd o ideologie se destramă. Nu numai romantici, ca Delacroix, ci şi marii realişti, ca Géricault, Daumier, Courbet vor avea mult de învăţat de la Goya (care şi-a trăit ultimii ani în Franţa, la Bordeaux). Negînd ideologia, Goya neagă şi istoria, care pentru el este o ideologie a trecutului, deoarece reprezintă lumea cum ar fi dorit el să fie. Chiar şi natura, fiindcă se adresează simţurilor, este o ideologie: realitatea cum ar fi de dorit să fie. Realismul, dacă este cu adevărat astfel, este antinaturalist. Realismul adevărat constă în a scoate la lumina zilei tot ce se află înăuntru, în a nu ascunde nimic, în a nu alege: este ceea ce face Goya în confesiunea sa generală, picturile murale de la *Quinta del Sordo* (1820—1822), casa sa de lîngă Madrid. Se înconjoară acolo de fantasmele sale, deoarece trăieşte din acestea, care pentru el sînt realitate adevărată (un omagiu adus lui Calderon, autorul piesei *Viaţa este un vis*), dar şi dovada că nu există antiteză, ci identitate între Goya vizionarul şi Goya realistul.

*Execuţia* (*Los fusilamientos*) (1808) este un tablou realist ce reprezintă cruda represiune a mişcării antifranceze din luna mai, cum ar fi astăzi un *réportage* fotografic asupra atrocităţilor din Vietnam. Soldaţii nu au chip, sînt marionete în uniformă, simboluri ale unei *ordini* care în schimb este violenţă şi moarte (o temă care va fi reluată de Picasso în *Masacru în Coreea*). La pa- 51
trioţii care mor nu vedem eroismul, nici măcar în sensul clasicist al lui David, ci fanatism şi teroare. Istoria este văzută ca măcel, ca dezastru (acquafortele *Desastres de la guerra* datează din 50
această perioadă). Masacrul se desăvîrşeşte în haloul galben al unei enorme lanterne cubice: iată „lumina istoriei", în timp ce în jur domneşte întunericul unei nopţi ca toate celelalte şi pe fundal se profilează oraşul cu oamenii care dorm în patul lor.

53 Atunci cînd David îl pictează pe Marat asasinat, cele întîmplate — agresiunea, agonia, moartea — sînt deja refăcute. Nelegiuirea nu a fost încă descoperită, dar istoria a și început: Marat a devenit o statuie. În tabloul lui Goya nu se înfăptuiește nimic și nimic nu devine istorie: *liberalul* încearcă un frumos gest eroic, călugărul spune o ultimă rugăciune, dar teroarea este mai puternică. Ideea pentru care mor a dispărut deja, nu mai rămîne decît moartea fizică. Într-o clipă, acei oameni vii vor fi morți ca și alții, căzuți ceva mai înainte și doborîți în mocirla însîngerată. Între timp orașul doarme. Iată istoria.

Acest tablou „atroce" a fost pictat în timp ce
63 Ingres picta *Baigneuse de Valpinçon* și Canova
sculpta nudul Paolinei Bonaparte. Nu este suficient să se spună că, în perspectiva disperată a lui Goya, după cum nu este loc pentru natură și istorie, nu este loc nici pentru *frumos*. Nu din scrupule morale nu vrea să observe frumosul efect de lumini sau culoare, atunci cînd reprezintă o execuție prin împușcare. Vrea să facă contrariul a ceea ce face David cînd transformă în statuie un om ucis: să reprezinte un fapt neplăcut care dorim să treacă, o imagine în fața căreia ne acoperim ochii pentru a nu o vedea. Este o imagine care conține scadența sa imediată; într-o clipă va fi și mai disperată. Chiar și pentru aceasta, legînd imaginea de vremelnicie, de scurtimea timpului, Goya este un romantic: imaginea arde ca un foc de paie. Viața este vis, dar moartea nu este trezire, este somn fără vise. Pictura lui Goya este încă barocă, dar răsturnată. Este imaginație, dar imaginație răvășită, disperată. Goya este antiteza lui David și poate, ca artist, este mai mare. Aceasta este limita sa. Pictează familia regelui în mare pompă, dar lasă să le apară pe fețe, pentru că le-a sesizat, prostia și depravarea. Pictează o femeie frumoasă, dar numai el vede în farmecul ei erotic semnele iminentei decadențe, el și puținii „liberali", asemenea lui, care rămîn la periferia vieții și se consolează cu sarcasmul. David cultiva *frumosul*, admira anticul. Dar, în 1793, deputat în Convenție, votează condamnarea regelui. Este cealaltă față a medaliei istoriei.



**JACQUES-LOUIS DAVID**
**Moartea lui Marat**

Pentru DAVID, idealul clasic nu este inspirație poetică, ci model etic. El nu evită realitatea istoriei prin mitologismul arcadic, nu o trece în metafizica „sublimului", privește cu fermitate și pasiune stăpînită tragicul, care nu este dincolo, ci în realitatea crudă a lucrurilor. În 1784, pictînd la Roma *Jurămîntul Horaților*, el contestă identitatea preromantică a tragicului și sublimului. Ca și Alfieri (și coincidența nu este întîmplătoare) consideră că tragicul nu este sublim, ci istoric. Se declară „filosof", profesează un stoicism moral al cărui model este etica civică (Plutarh, Tacit). Ca și arhitecții neoclasici, care tindeau spre ideal prin aderența logică la exigențele sociale, își propune ca o datorie, fidelitatea lucidă, crudă față de fapt. Îl prezintă pe Marat mort: este o orațiune funebră dură și tăioasă ca și discursul lui Antoniu lîngă cadavrul lui Cezar în tragedia lui Shakespeare, convingător ca rechizitoriul lui Saint Just pentru condamnarea lui Ludovic al XVI-lea. Este clar apelul la clasicismul moral al lui Poussin sau al lui Philippe de Champaigne, la tragedienii francezi (Corneille și Racine). În mod paradoxal s-ar putea spune că David este jansenistul revoluției.

David nu comentează, ci prezintă faptul; redă mărturia mută și fermă a lucrurilor,, exprimă infamia delictului și virtutea celui ucis. Cada în care stătea scufundat pentru a-și alina durerile și în care scria mesajele către popor, exprimă virtutea tribunului care își stăpînește suferința pentru a-și îndeplini datoria. O ladă de lemn prost vopsită servește drept masă, simbolizînd sărăcia, integritatea politicianului. Pe ladă se află un *asignat*, pe care Marat, deși sărac, îl trimite unei femei care nu are nici măcar pîine pentru copii, soțul fiind la război. Sînt elemente care exprimă generozitatea omului. Jos, în prim plan, cuțitul și

pana de scris — arma ucigașei și arma tribunului. Sus, se văd cele două pagini scrise — ordinul de a se preda *asignatul* cetățenei nevoiașe (bunătatea victimei) și plîngerea falsă a emisarei reacțiunii (trădarea bunătății).

Nu întîlnim aici nici un semn de idealizare formală: latura lăzii-masă, care fixează planul-limită al tabloului, este o scîndură în care se văd, cu evidența halucinantă a unui *trompe-l'oeil* dungile lemnului, nodurile, găurile cuielor; pe foi se citesc cuvintele scrise, data. Persistă încă vechiul mod de a picta, specific iluminismului (Hogarth), de a determina locul faptei printr-o serie de prezențe semnificative, testimoniale. Dar nu este vorba de gustul narativ care dă figurației durata unei scene de teatru, a unui capitol de roman. Definirea locului, atît de precisă în prim plan, dispare treptat în planul superior; mai mult de jumătate din tablou este gol. Ne aflăm în fața unui fond abstract, fără semn de existență. De la prezența tangibilă a lucrurilor se trece la absența dezolantă, de la realitate la nimic, de la existență la neexistență. Marginea căzii, pe jumătate acoperită de o țesătură verde și pe jumătate de un cearșaf alb, este linia care separă cele două planuri, al lucrurilor și al neantului. Spațiul este definit de orizontale și verticale sobre, aproape schematice, care se contrapun. În această mică zonă intermediară moare Marat. David nu descrie violența asasinatului, nici chinul agoniei, nici spaima morții, ci ca filosof, trecerea de la ființă la neființă. Prin această oprire stoică asupra momentului morții, David pare că se leagă, la distanță de două secole, de Caravaggio. Ca și în *În-*
54 *mormîntarea lui Cristos* motivul dominant este brațul ce cade, dar prin care trece un ultim fior de viață. Și aici mîna se reliefează pe alb și deabia se depărtează de poziția perpendiculară a cutei. David îl ajunge din urmă pe Caravaggio prin Poussin. Tema morții este frecventă și la Poussin ca trecere de la prezent la un trecut fără sfîrșit, de la dramă la purificare. Numai dincolo de viață regăsea acea seninătate clasică, care, în viziunea



lui reunea sensul păgîn sau natural cu sensul spiritual al vieții. Dar filosofia lui David nu este nici creștină, nici păgînă, este atee. Pentru el moartea nu este altceva decît fixarea prezentului, lucrurile fără viață. Neexistînd dramă, nu există spațiu și nici timp.

În tablou se observă un contrast precis de umbră și lumină, dar nu există un izvor luminos, care să-l justifice ca fiind natural. Lumina este folosită pentru a reda viața, umbra pentru a reda moartea, nu ne mai putem gîndi la viață fără se ne gîndim la moarte, și invers. Și aceasta face parte din logica filosofiei lui David. Fermitatea și răceala contrastului lumină-umbră dă picturii o intonație uniformă, palidă și stinsă, ale cărei extreme sînt cearșeaful alb și țesătura de culoare închisă. În această intonație joasă apar, înghețați, cîțiva stropi de sînge: înseamnă criza acestei tragedii fără cuvinte și fără gesturi („istoria fără acțiune" spunea Bellori despre pictura lui Caravaggio). Filosofia lui David este, în fine, morala revoluționarului, a aceluia care știindu-se deja condamnat, consideră că poate condamna fără a călca legea morală.

David mergea adesea să-i vadă pe condamnații care erau duși la ghilotină și le făcea portretul cu cîteva trăsături de o maximă intensitate (a se vedea *portretul Mariei Antoaneta*, singurul rămas din acele desene). Din sămînța aceasta se va naște realismul lui Géricault.

În tabloul înfățișîndu-l pe Marat mort pictorul condensează experiența și morala epocii în care trăiește. Și Marat este un „condamnat executat", iar nedreptatea a cărui victimă este, răscumpără condamnările pronunțate, le absolvă de orice bănuială de nedreptate.

Cum exprimă David această logică dusă pînă la absurd? În spațiul tabloului: orizontale și verticale, plan frontal (lada) și profunzimea nelimitată, perpendicular.

În reproducere se observă raportul între nas, care urmează orizontala marginii căzii și sprîncene care urmează verticalele lăzii și brațului. Se

observă de asemenea și poziția verticală a capului pe braț. Și cum tocmai în punctul de convergență a acestei scheme limpezi de compoziție vedem gura lui Marat, unde ultima contractare de agonie încremenește și se transformă în surîsul enigmatic al filosofului, care vede împlinindu-se ceea ce știa că este propriul său destin.

David ajunge, astfel, folosind în fond surse vechi (de la Caravaggio la Hogarth), la o nouă concepție asupra tabloului istoric: istoria nu mai este un fapt memorabil și exemplar, nici dramă sau episod, ci logica și morala întîmplărilor.

### ANTONIO CANOVA
### Monumentul Mariei Cristina de Austria

*Monumentul Mariei Cristina* din biserica Augustinilor de la Viena, precede cu doi ani tipărirea *Mormintelor* lui Foscolo, care poate fi considerat corespondentul său literar. În întreaga artă neoclasică tema morții revine cu insistență, dar ea se asociază în mod spontan ideii unei clasicități iubită la disperare, însă irecuperabilă. În această direcție, CANOVA face studii pentru un monument dedicat lui Tițian care i-a fost comandat în 1794, dar care nu a fost executat. Canova a sculptat la Roma, la începutul carierei sale, alte două mari monumente funerare, dedicate lui Clement al XIV-lea (1787) și lui Clement al XIII-lea (1792). În aceste sculpturi este reluat și reelaborat în *mod critic*, tipul de monument funerar în stil baroc, berninian: statui alegorice în partea de jos, sarcofagul la mijloc, statuia pontifului în partea de sus. Corecția neoclasică constă în reducerea ansamblului berninian agitat, pictural, la o schemă strict geometrică, piramidală și la separarea precisă a planurilor în profunzime: soclul, statuile alegorice, urna, statuia-portret. În proiectele pentru monumentul dedicat lui Tițian, dispare statuia defunctului, și ceea ce mai înainte era o schemă de compoziție piramidală se materializează într-o adevărată piramidă, dar văzută din față ca un triunghi ușor înclinat spre spate. Piramida este o formă pur geometrică, dar este în același



timp și un simbol mortuar. În monumentul proiectat, dedicat lui Tițian există totuși numai un plan de fond în spatele sarcofagului, cu alte cuvinte, un motiv ideal care reliefa semnificația mortuară, concretă, explicită a urnei.

În *Monumentul Mariei Cristina* lipsesc statuia portret (înlocuită de un medalion purtat de un înger) și sarcofagul. Compoziția este dominată de marea piramidă, care are o dublă semnificație: obiectivă și simbolică. Este capelă funerară, mormînt, dar, în sens mai larg, este simbolul morții și al lumii de dincolo de mormînt. Chiar și din punct de vedere al formei, semnificația este dublă: piramida este o formă solidă, cu trei dimensiuni, cu o poartă deschisă care sugerează spațiul intern. Văzută însă din față, ea se prezintă ca un plan, un paravan alb și luminos, ca o diafragmă care separă spațiul luminos al vieții de dimensiunea neagră a morții. Sînt suficiente simplitatea simbolului geometric și candoarea perfectă a planului pentru a da întregii zone din față, unde pășește încet și solemn cortegiul celor îndurerați, sensul unui spațiu mai mult decît pămîntesc, al unei incinte sacre, în care fiecare gest uman are gravitatea și profunzimea semnificativă a unui act ritual. Într-o profundă sinteză, Canova reușește să reunească și să exprime în unitatea formei, concepția clasică și concepția creștină a morții, întunecimea profundă a infernului și lumina paradisului. Din această semnificație dublă rezultă posibilitatea unei interpretări duble, dar nu ambiguă, a figurației. Este doar un cortegiu funebru care se îndreaptă să pună în mormînt urna cu cenușă: este interpretarea clasică, păgînă. Dar este și un imn înălțat amintirii consolatoare, care leagă cu lanțuri moi de flori pe cei vii de cei morți și care ne îndeamnă să meditām mai profund asupra mersului inevitabil al umanității spre pragul misterios al morții. Aceasta este interpretarea creștină.

În spațiu totul este imobil și clar în geometria proporției. Totul se scurge și dispare în ritmul timpului. Treptele care duc la poartă scandează

pasul lent al cortegiului, iar covorul care leagă exteriorul de interior se așterne ușor ca un val de apă pe trepte. Constanța spațiului se împletește cu continuitatea timpului. Se rupe, astfel, simetria compoziției. Proporției îi urmează ritmul „și armonia tristă care o guvernează".

În dimensiunea abstractă spațial-temporală, figurile se succed urcînd la intervale neregulate, dar ritmice, conferind compoziției cadența lentă și gravă a unui alai. Pentru prima oară vedem un monument compus din statui libere, legate printr-o ordine nearhitectonică, voit asimetrică. Să le analizăm. Nu sînt statui alegorice, sau simbolice. Dimpotrivă, în unele detalii (călcîiul gingaș al copilei, pielea lîncedă a bătrînului) sînt evident emoționante, mișcătoare. Nefiind înscrise sau încadrate, ci libere în spațiu, toate figurile sînt caracterizate în particularitatea lor. Este însă sigur că definindu-le în raport cu vîrsta lor, Canova a voit să se refere la tainicile căi ale destinului, datorită căruia uneori copiii trec pragul morții înaintea celor bătrîni, pentru care viața este o povară. Dar aceasta nu este alegorie și nici simbol, ci o meditație filosofică și creștină asupra misterului vieții și morții. Fără îndoială că această trecere de la pasiune la morala sentimentului, și de la sentiment la gîndire, reprezintă procesul artistic propriu lui Canova și explică perfect calitatea de abstracție formală, ca și răceala voită a statuilor, față de spontaneitatea schițelor.

Acum, chiar și simbologia unor forme se relevă a fi ceea ce este în realitate: nu simbol sau dedublare, ci sublimare a semnificației. Independent de referirea posibilă la piramidele egiptene, piramida-mormînt avea o semnificație inerentă propriei forme. Se lipește de pămînt cu întrega sa bază, dar se termină într-un punct, iar acest punct este în același timp existență și neexistență. Totul este relativ în viață, totul este absolut în moarte. Forma geometrică, absolută, este aceea, care singură poate exprima sau revela sensul trecerii de la relativ la absolut, de la viață la moarte. Acea piramidă albă nu este simbol sau emblemă,



ci modelul unei forme absolute spre care tind formele relative" ale figurilor. Fiind în raport direct cu acea formă absolută, fiecare dintre figuri dobîndește un sens absolut, ceva din fermitatea morții se amestecă cu relativitatea înfățișărilor vieții. Observăm că fiecare figură are un pronunțat accent de naturalețe. Ca atare, în ce ar putea consta, trecerea în absolut, dacă nu în substituirea unei materii nealterabile — marmura — materiei vieții? Astfel se explică importanța pe care Canova o atribuia „execuției sublime", cum o numea el, pe care o încredința în mare parte altora, „tehnicienilor", pentru ca să nu rămînă urma impulsului emoțional al schiței. În fine, schița prezintă lucrurile cum sînt percepute de simțuri, în timp ce statuia le redă cum sînt în gîndire. Pentru Canova, a cărui cultură este la origine iluministă, nu există nimic în gîndire, care să nu fi fost perceput mai înainte de simțuri. Care este atunci descoperirea canoviană privind valoarea formei? Forma nu este reprezentarea (și deci, proiectarea sau „dublura") lucrului, ci este lucrul însuși sublimat, transpus din planul experienței senzoriale în planul gîndirii. De aceea putem spune că, Canova a realizat în artă aceeași trecere de la senzualism la idealism, pe care a realizat-o în filosofie Kant.

Sculptorul danez B. THORVALDSEN (1770—1844), care lucrează la Roma la începutul secolului al XIX-lea, este emulul și opusul lui Canova, a cărui poetică clasică vrea să o corecteze în sensul unui „idealism" formal mai rigid. El definește figura statuară potrivit unor canoane sau sisteme de proporții, sacrificînd mișcarea și lumina contraponderii exacte a volumelor. Statuia se prezintă astfel, ca un *lucru în sine*, ca un *tip iconic* și plastic, fără să se țină seama de schimbarea condițiilor de spațiu și lumină. Înclinării poetice, care îl apropie de Canova de Foscolo și uneori de Leopardi, Thorvaldsen îi opune o atitudine „filosofică", ce îl apropie de David și, într-un oarecare sens, de tipologismul arhitectonic al lui Boullée și Ledoux. Obiectivul său este acela de a individualiza „conceptele",

care își găsesc expresia cea mai justă în forma plastică, și de a defini, în felul acesta, autonomia ideală și tehnică a sculpturii.

**JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES**
**La baigneuse de Valpinçon**

INGRES a fost elevul lui David. A locuit un timp îndelungat la Roma, unde a fost bursier (1806—1826), apoi director (1835—1841) al Academiei franceze la Villa Medici, iar între anii 1820—1824 a locuit la Florența. A fost ultimul dintre „italienizanți", dar i-a studiat mai mult pe Rafael, Bronzino și pe Poussin, decît pe antici. Nu a fost un neoclasic. Din neoclasicism nu accepta nici tendința revoluționară, davidiană, nici pe cea conservatoare, canoviană. Între idealul său și idealul romantic al lui Delacroix a existat un contrast care a devenit o strălucitoare, susținută polemică. Nu avea crezuri ideologice și politice. Tînăr fiind, a „omagiat geniul istoriei" cu cîteva portrete minunate, dar enigmatice, ale lui Napoleon; bătrîn, s-a dedicat „geniului creștinismului", prin diferite picturi religioase de o calculată răceală. Subiectul, clasic sau romantic, nu-l interesa. El concepea arta ca formă pură. Ce înțelegea prin formă, se poate deduce din portrete, „genul" său preferat. Nu încerca să interpreteze sentimentele, psihologia, drama personajului. Acesta din urmă era doar un lucru căruia voia să-i descopere și să-i definească în mod lucid forma. Nu mergea totuși cu aspectul particular pînă la un ideal formal unic și constant. Fără a fi descriptive, nici caracterizate, portretele sale erau extraordinar de asemănătoare. Forma era legată de realitate, de particularitatea lucrului, era ceea ce se vede, cu condiția de a vedea bine, cu claritate absolută.

Forma nu era deci o *idee* transcendentală și imuabilă, ci o *valoare* imanentă, pe care artistul o descoperea mai mult decît în lucrul în sine, în relațiile dintre lucruri. Mijlocul de care se servea în căutare era *desenul:* multe portrete sînt desenate numai dintr-o singură trăsătură cu creion tare și, cu toate acestea, el definește, în același timp, și



figura și spațiul în care se află. „Desenul", repeta ei, „este probitatea artei", deci nu ideație genială sau proiect al operei, ci opera în integritatea ei, adică linie, clarobscur, lumină, culoare. Fiind ceva desăvîrșit și avînd semnificație deplină, opera de artă nu are funcții cognitive sau morale, nu servește nici statului și nici bisericii, nici revoluției și nici reacțiunii. Ea are în sine propria rațiune intelectuală și propria sa morală. Nu depinde nici măcar de un ideal estetic dat. Uneori arta face estetica, deoarece relevă semnificația pe care forma o are ca formă, și nu ca explicare a unui conținut.

*La Baigneuse de Valpinçon* a fost pictată în 1808 la Roma, atunci cînd triumfa poetica „idealului frumos" a lui Canova, ideal la care Ingres nu era nicidecum insensibil. Pentru Canova, „idealul frumos" consta în figura, sau, mai precis, în sublimarea figurii pînă la identificarea cu ideea transcendentală a frumosului. În viziunea lui, mijlocul potrivit al căutării era, deci, sculptura, care izola figura de contingența condițiilor ambientale. Ingres, la rîndul său, considera pictura ca fiind mijlocul cel mai potrivit pentru aceasta, întrucît ea poate reprezenta o figură împreună cu spațiul în care se află. Pentru el, deci, frumosul sau forma nu se află în lucrul în sine, ci în relația dintre lucruri. Acest ansamblu de relații va fi clar cînd toate componentele formei (linie, clarobscur, culoare, lumină) vor forma un tot unitar, o sinteză.

Deja, în această operă de tinerețe, sinteza este obținută complet. Să încercăm să izolăm contururile: picioarele vor apărea prea subțiri, spatele prea mare, figura disproporționată. Într-adevăr, deși foarte pure, contururile continue care delimitează figura se află în raport cu clarobscurul, care se estompează imperceptibil, de la valoarea umbrei pe picioare, la înseninarea luminoasă, atenuată și difuză, pe spate și umăr. La rîndul său, acest clarobscur ușor este modulație luminoasă. Lumina, care nu provine de la o sursă precisă și nu cade direct pe forme este generată și de rapor-

tul dintre culoarea ușor caldă și aurită a pielii și griurile reci ale planurilor fundalului, cu verdele-oliv al draperiei. Hotărît, Ingres reduce la minimum aparatul scenic. El nu ne lămurește dacă femeia se pregătește să facă baie sau iese din baie. Deducem că locul este o cameră de baie numai după sita gurii de scurgere a apei, rotundă și galbenă, și după lumina rece, care reflectată de cada ce nu se vede, umple spațiul dincolo de draperia verde. Un spațiu pictural atît de esențial, gol, redus la puține planuri delimitate de orizontale și
53 verticale are un singur precedent: *Moartea lui Marat* a lui David. Într-adevăr, Ingres verifică forța acelei structuri spațiale tratînd o temă sau un subiect complet diferit, lipsit de orice implicație ideologică sau morală. Și ceea ce este și mai important, o face pe o structură de tonalități mai mult clare și transparente decît întunecate.

Pentru a îndepărta sugestia emotivă sau senzuală, Ingres prezintă femeia care face baie din spate, fără cel mai mic semn de mișcare, dar fără a etala o imobilitate de statuie. Figura, mare, pare suspendată în spațiul restrîns, plin de lumină rece, reflectată, rarefiată. Nu are chip: puținul care se vede din porțiunea feței este învăluit de umbră. Dar tocmai acolo, lîngă nota cea mai întunecată a tabloului, țîșnește nota cea mai luminoasă, fișiul înfășurat în jurul capului, de un alb care devine cald în contact cu roșul broderiei. Corpul are o dezvoltare volumetrică, este aproape un cilindru în spațiul aproape cubic, limitat de tonurile reci ale liniilor trase pe pereți. Dar tonalitatea transparentă și abia aurită a pielii îl dilată, îl pune în legătură cu toate tonurile tabloului. Forma plastică și tonalitatea coloristică se identifică: tonului cald al corpului îi corespunde tonul rece al draperiei verzi în prim plan și al cearșafurilor întinse în spate, dar același contrast-acord există între modelarea rigidă a draperiei, planurile unite ale fondului și spatele întors al femeii. De asemenea, modelarea continuă a corpului este pusă în valoare de cele două noduri de linii răsucite la cot și la cap. Care este deci idealul formal al lui



Ingres? Planul, sau volumul? Linia dreaptă sau curbă? Forma continuă și regulată a corpului, sau forma întreruptă și capricioasă a acelor falduri înnodate? Culoarea, sau lumina? Evident, Ingres nu acceptă nici un ideal formal *a priori:* tot ceea ce vedem, desenăm, pictăm, poate atinge o valoare de formă absolută și o atinge, tocmai, cînd *semnul* este, în același timp, linie și culoare, volum și lumină.

Cu alte cuvinte, Ingres este primul care înțelege că forma nu este altceva decît produsul modului propriu artistului de a vedea, sau a experimenta realitatea, adică, primul care reduce problema artei la problema viziunii. Acest fapt explică pentru ce, în ciuda clasicismului tezei, pictura lui Ingres a constituit obiectul unui interes deosebit din partea unor mari impresioniști ca Degas, Renoir și Cézanne, apoi din partea neoimpresioniștilor, în special a lui Seurat, și în fine, din partea lui Picasso.

**THÉODORE GÉRICAULT**
**Pluta Meduzei**

În cel de al doilea deceniu al secolului al XIX-lea începe criza neoclasicismului, arta oficială a imperiului. GÉRICAULT se îndepărtează brusc de neoclasicismul lui David, acum aulic. Nu va fi singurul. Și Ingres se îndepărtează de el, dar în direcție opusă. Ingres se apropie de Rafael și de Poussin și va merge pe drumul idealismului clasic-creștin deschis de Canova. Géricault se va apropia de Michelangelo și Caravaggio, va trăi intens experiența disperată a lui Goya și va da la iveală curajos, filonul *realismului*, care prin Daumier și Coubert va ajunge, cu Manet, în pragul impresionismului.

Temele lui Géricault sînt cai la curse și în luptă, soldați și lupte înverșunate, măști de nebuni răvășite, capete ghilotinate. Motivul dominant al artei sale este *energia*, impulsul interior, furia care nu se concretizează într-o acțiune definită, istorică (de remarcat că același motiv domina, în aceiași ani, arta unui mare romancier, Balzac). Motivele

colaterale sînt *nebunia*, ca ultimă risipire a energiei dincolo de rațiune și *moartea*, ca cezură bruscă a fluxului de energie. Acestea sînt motivele care, de la Géricault, trec la cel mai de seamă reprezentant al romantismului în pictură: Delacroix.

Cea mai faimoasă operă a lui Géricault este *Pluta Meduzei*, începută în 1818, doi ani după tragicul eveniment al răscoalei, al naufragiului, al lungii odisei a supraviețuitorilor unei fregate franceze în largul coastei africane. Este deci, un tablou de istorie contemporană conceput după un fapt de cronică ce zguduise profund opinia publică. Pictorul se face interpretul sentimentului popular. După atîtea tablouri care celebrau epopeea napoleoniană el răstoarnă dintr-odată însăși concepția asupra istoriei: nu mai este vorba de eroism și glorie, ci de disperare și moarte, nu mai este triumf, ci dezastru. (Géricault a proiectat și un tablou mare cu retragerea armatei franceze din Rusia). Istoricul revoluției, Michelet, vede în pictura lui Géricault o alegorie a Franței aflată în derivă, după prăbușirea lui Napoleon: „pe acea plută, s-a îmbarcat întreaga Franță, întreaga noastră societate". Nu avem de-a face cu o intenție alegorică, ci cu intuiția faptului că un episod, o situație văzută în învolburarea evenimentului și în ciocnirea dintre impulsurile contrastante, capătă o semnificație care depășește cu mult faptul: realitatea crudă este dezvăluită de fulgerul care iluminează brutal o frîntură din ea.

Tabloul istoric clasic avea legile sale: puțini protagoniști așezați în ordine pe scenă, fiecare cu propria sa pasiune exprimată în mod clar în gest, rezolvată într-o acțiune. Modelul îl reprezintă *Jurămîntul Horaților* (1784), realizat de David după aceleași principii pe care le fixa Alfieri în aceeași epocă, pentru teatrul tragic. În schimb, în tabloul lui Géricault există o îngrămădeală, o încurcătură de corpuri înlănțuite care nu sînt angajate într-o acțiune, ci trăiesc aceeași spaimă. Există un crescendo care pleacă de la zero, de la morții din prim plan. Apoi, de la muribunzii acum indiferenți la tot ce se întîmplă, se trece la bolnavii reanimați de o speranță nebună. Și aici întîlnim două impulsuri contrarii: marea naufragiaților se îndreaptă spre o salvare nesigură și valurile puternice care resping epava, vîntul care umflă vela în direcție opusă. Pe planul instabil, oscilant al plutei, întreaga compoziție este zguduită de cele două impulsuri contrarii: speranța și disperarea, viața și moartea. Figurile sînt încă cele eroice, ale picturii clasice istorice: Copilul mort este frumos ca un Meleagru (dar să reținem nota de încremenire realistă a picioarelor înfășurate în cîrpe albe), trăsăturile tatălui care îl susține au armonia solemnă a unui zeu clasic. Ceilalți morți răsturnați pe spate par giganți trăsniți de Zeus. Lumea care este răscolită de un destin potrivnic, de ceva mai puternic decît ea și aruncată în marea furtunoasă, este încă o lume grandioasă, istorică, ideală. De aceea, înfrîngerea sa este cu atît mai tragică.

Realismul, pentru Géricault, este tocmai înfrîngerea idealurilor, inutilitatea și gravitatea istoriei, ostilitatea dintre om și natură, iminența morții în actele vieții. A refuza ordinea care în fluxul tulbure al pasiunii (energia) izolează și distinge sentimentele (forțele) îndreptîndu-le către o acțiune clară, hotărîtă (istoria), a surprinde în același chip, în același corp, în aceeași situație, elementele contrastante ale grandorii și decadenței, ale nobleții și depravării, ale frumosului și urîtului, adică a surprinde viața în contradicția și nesiguranța sa: iată prima sarcină a unui *realism*, care nu este cîtuși de puțin imitație a naturii, ci respingerea *morală* a concepției clasico-creștine a artei ca purificare.

**EUGÈNE DELACROIX**
**Libertatea călăuzește poporul**

Pentru DELACROIX, șef recunoscut al „școlii romantice", istoria nu este exemplu sau călăuză a acțiunilor umane, este o dramă care a început odată cu umanitatea și durează și în prezent. Istoria contemporană este lupta politică pentru libertate. *Libertatea călăuzește poporul* este primul

tablou politic în istoria picturii moderne, glorifică insurecția care în iulie 1830 a pus capăt terorii albe a monarhiei burbonice restaurate.

Politica lui Delacroix și, în general a romanticilor, nu este limpede: combate tentativa de a restabili privilegiile feudale ca și cînd revoluția nu ar fi avut loc, dar nu înțelege că sînt pe cale să se dezvolte în societate noi forme revoluționare care se manifestă în lupta de clasă. Revoluționar în 1830, Delacroix devine contrarevoluționar în 1848, cînd clasa muncitoare se răscoală contra burgheziei capitaliste care o exploatează. Ca toți romanticii, se declară antiburghez. De fapt, după cum a observat just Maltese, el este doar împotriva micii burghezii, din cauza vederilor ei înguste, a culturii sale mediocre, a prostului său gust, a dorinței sale pentru un trai liniștit. Cu toate acestea, frecventează saloanele și se bucură de favorurile marii finanțe burgheze.

În tabloul în care glorifică zilele lui iulie, există un entuziasm sincer și o semnificație politică ambiguă. Pentru Delacroix și, în general, pentru romantici (nu numai francezi) libertatea înseamnă independența națională. O dovedește și în
69 alte opere, de exemplu în *Masacrul din Chios* (1824) și în *Grecia pe ruinele de la Missolonghi* (1827). În uriașa pînză din 1830, femeia care flutură tricolorul pe baricade reprezintă, în același timp, Libertatea și Franța. Și cine luptă pentru libertate? Oamenii din popor și intelectualii burghezi: în numele Libertății—Patrie se pecetluiește acea *union sacrée* a oamenilor din popor în cămașă și a domnilor care poartă cilindru.

Să nu luăm totuși această ambiguitate ideologică drept altceva decît ceea ce este, adică un simplu indiciu. Mergînd însă pe această cale, se trece de la o ambiguitate la alta. Nu este un tablou istoric, căci nu reprezintă un fapt sau o situație și nici un tablou alegoric (alegorică este doar figura Libertății-Patrie). Este un tablou realist, care culminează cu o tiradă retorică (ca adesea în proza lui Victor Hugo). Chiar și figura alegorică este un amestec de realism și retorică, o figură



„ideală" care, ocazional, s-a îmbrăcat în zdrențele din popor și, în loc de spada simbolică, ține în mînă o pușcă.

De la aceste semne clare este ușor să se ajungă
la sursă, ba chiar la modelul tabloului (*Pluta Me-* 67
*duzei*) al lui Géricault. Ca și la *plută* planul de poză este instabil, făcut din bîrne nelegate (baricada). Din această instabilitate se naște și se desfășoară în *crescendo* mișcarea compoziției. Ca și pe plută, figurile formează o masă care urcă și, culminează cu o figură care mișcă ceva (acolo o cîrpă, aici drapelul). Ca și la plută, în prim plan se află morții răsturnați pe spate, asemănători chiar în ce privește poziția. Coincid pînă și unele amănunte crud de realiste: pubisul descarnat al unui cadavru, ciorapul atîrnînd pe piciorul altuia, macabra notă emotivă a jambierelor albe de pe picioarele soldatului ucis. Este identic și modul de a susține și sublinia gestul culminant, însoțit la dreapta și la stînga, de brațul ridicat al altor două figuri. După ce am menționat analogiile, să trecem la deosebiri. Reproducînd schema compozițională a *plutei*, Delacroix o răstoarnă. Inversează poziția celor doi morți în prim plan, dar nu aceasta este foarte important. El inversează și direcția mișcării maselor, care în timp ce la *plută* se îndreaptă din față spre spate, în *Libertatea* vine în partea din față, se îndreaptă către privitor, îl ia de piept, îi ține un discurs plin de revoltă. Schimbarea bruscă nu se datorează numai unei necesități retorice. În tabloul lui Géricault acea mișcare a maselor către orizont provoca în dramă un fel de eliberare: din violență realistă se refăcea o duioșie gravă, care atingea accente de grandoare clasică (de exemplu la bătrînul cu cadavrul fiului). Tot ceea ce era profund clasic în tabloul lui Géricault, dispare în tabloul lui Delacroix. Nu mai întîlnim luminozitatea caravaggescă a corpurilor puternic modelate, parcă în bronz, ci o profilare a figurilor în contralumină pe un fond aprins și plin de fum. Nu mai întîlnim o desfășurare a corpurilor înlănțuite, ci o izolare a figurilor principale în înghesuiala confuză a celorlalte, iar de la duritatea

ofensivă în notele realiste nu se mai trece la o solemnitate clasică, ci la caracterizarea socială a figurilor pentru a demonstra, că tinerii, copiii, adulţii, muncitorii, ţăranii, intelectualii, soldaţii legitimişti şi soldaţii rebeli, toţi formează poporul şi pe toţi îi înfrăţeşte tricolorul.

La Delacroix, această dorinţă de caracterizare nu-şi are originea în izvoarele italiene ale lui Géricault (Michelangelo şi Caravaggio), ci în cele flamande (Rubens şi Van Dyck), fapt care explică motivul pentru care el posedă o dezinvoltură picturală, care nu este numai fluiditate discursivă, retorică. Odată cu atenuarea tensiunii plastico-luministice a lui Géricault, culoarea se eliberează şi îşi recuperează posibilitatea de timbru şi de ton: în fumul care învăluie scena, lumina loveşte formele prin treceri diverse şi neaşteptate, crează halouri şi dizolvări care măresc sugestia emoţională. Este clar, în fine, că Delacroix nu a reprodus schema compoziţională a lui Géricault din incapacitate, ci din nevoia de a o corecta. Simţea că acea schemă, prin însăşi noutatea sa, reamintea trecutul, idealul clasic. Conservîndu-i structura, dar răsturnînd-o, constrîngînd-o să joace rol de armătură pentru o altfel de temă, explicit modernă, Delacroix imprimă picturii franceze un impuls, care o face să-şi schimbe definitiv drumul. Şi, într-adevăr, tocmai cu romantismul lui Delacroix arta încetează să se mai inspire din antichitate şi îşi propune să fie, cu orice preţ, o artă a epocii sale.

**LORENZO BARTOLINI**
**Monumentul funerar al contesei Zamoyska**
**FRANÇOIS RUDE**
**Relief de pe Arcul de Triumf din Paris**

Curbei ascendente care, în pictură, merge de la romantism la realism şi impresionism, i se opune, în sculptură, curba descendentă, care de la Canova merge pînă la academismul cel mai veştejit şi discreditat. Niciodată n-au fost mai răspîndite statuile în pieţe, în grădinile publice, în palatele guvernamentale şi ale primăriilor, ca în secolul trecut şi în secolul nostru, dar unei cantităţi mari îi



corespunde, în general, o calitate inferioară. Sculptura rămîne complet străină căutărilor artistice din cea de a doua jumătate a secolului trecut. Ea răspunde unor cereri oficiale, dar nicidecum unei exigenţe culturale.

Criza se observă şi la personalităţile mai mari. LORENZO BARTOLINI (1777—1850), care s-a format la Paris, cu David, şi se bucura de preţuirea lui Napoleon, cînd se întoarce în Italia, se îndepărtează tot mai mult de tematica şi de regulile formale ale neoclasicismului, căutînd o inspiraţie mai naturalistă, în sculptorii toscani din secolul al XV-lea, mai ales în Desiderio da Settignano. Reuşeşte, astfel, să sensibilizeze la suprafaţă, dar nu să schimbe în structură, forma riguros volumetrică a celor mai fideli adepţi ai lui
Canova, cum este Thorvaldsen. Adoptă scheme de 5,30,62
compoziţie mai mobile, modulează suprafeţele pentru a obţine lumini cît mai variate, descompuneri de umbre, estompări clarobscure. Adoptînd această formă mai animată, el face să se ivească muchii abia rotunjite, contururi mai precise, puncte şi devieri de lumină între umbre, mai delicate. Alegerea sa stilistică anticipează tendinţa de a pune în valoare, după dogmatismul formal neoclasic, un stil naţional (fireşte, toscan) mai puţin teoretic şi mai mult istoric. Dar dacă, mai tîrziu, macchiaiolii vor face din acea tendinţă o cercetare de limbaj proprie şi adevărată, la Bartolini se pune mai mult problema de elocvenţă, decît de limbaj. Dacă sculptura era cea mai bună tehnică de cercetare cînd obiectivul era forma ideală în spaţiul ideal, nu mai poate fi vorba de aceasta atunci cînd obiectul este reprezentarea vizibilului în plan, prin pete de lumină, de umbră şi de culoare.

În Franţa, sculptorul romantismului este FRANÇOIS RUDE, dar în operele sale nu apare nici una din problemele care l-au preocupat pe pictorul romantismului, Delacroix. În reliefurile *Arcului de Triumf* se învălmăşeşte mai curînd simetria şi cadenţele metrice ale compoziţiei neoclasice, însă el impune grupurilor nu o structură dinamică sau de mişcare, ci mai curînd un crescendo emfatic,

ca o fanfară de luptă. Sculptura sa devine pur oratorică, ca o odă de Victor Hugo transpusă în piatră. Sculptura sa este acum „limbă moartă", bună numai pentru discursuri oficiale și orații funebre. Mai precis, sculptura statuară este o limbă moartă, pictorii vor fi aceia care vor reanima sculptura.

## Realismul peisajului

**CAMILLE COROT**
**Catedrala din Chartres**
**THÉODORE ROUSSEAU**
**Efect de furtună;**
**vedere asupra cîmpiei Montmartre.**

COROT a fost cel mai mare peisagist al secolului al XIX-lea. Nu sînt multe, dar sînt deosebit de importante, portretele în care interesul artistului se concretizează numai asupra faptului pictural, asupra construcției formei prin culoare. Corot nu a participat în mod activ la marile mișcări artistice ale epocii. Pictura sa se desfășoară în orbita lor, dar urmează o linie proprie de cercetare, îndreptată în special spre domeniul pictural, spre tablou, spre coerența sa interioară, spre structura sa. Peisajele primei perioade italiene (1825—1828) sînt construcții precise de volume, în care lumina pare să se cristalizeze în delimitarea fermă a planurilor. Chiar și contrastele de umbre se prezintă ca valori tonale. Iar culoarea, vibrînd în atmosfera cristalină, definește cu claritate structura spațiului pictural. Este evidentă amintirea peisajului clasic al lui Poussin și al vedutiștilor din secolul al XVIII-lea. Exceptînd tematica diferită, căutările lui Corot din această perioadă sînt paralele cu acelea ale lui Ingres. După 1830 se observă o înclinare spre romantic, care se accentuează cu timpul: cadențe muzicale în compoziție, efecte sugestive de penumbre și lumini filtrate, culori mai vaporoase, voalate. Cu studiile de portret, viguros modelate în materia densă, plină de culoare, artistul pare că se apără de tendința spre efuziunea sentimentală. Pentru Corot sentimentul nu este impuls pasional, ca pentru Delacroix, nici izbucnire emoțională, ca pentru peisagiștii de la Barbizon, ci comunicare și contopire a realității interioare, morale, cu realitatea exterioară, cu natura. Ceea ce vrea să exprime este o înțelegere afectivă, constantă și profundă. El cercetează și aprofundează implicațiile intelectuale și morale ale sentimentului, pe care Pascal le numea „rațiunile inimii". Lumea nu este un spectacol de admirat, ci o experiență de trăit, iar pictura este un mod de a trăi. În acest sens, maestrul ideal al lui Corot este Chardin. Pentru Corot natura nu este obiect, ci *motiv* — un termen care va avea mare importanță pentru întreaga pictură a secolului al XIX-lea pînă la Cézanne. Ca *motiv* natura este solicitare, stimulent. Ceea ce contează nu este natura, ci sentimentul naturii, iar sentimentul naturii este baza moralei (în întreaga sa viață, chiar și în faptele cotidiene, Corot a fost inspirat de un înalt sentiment moral). Nu fără o intenție polemică voalată, nota patetică este, adesea, mult accentuată, mai ales în operele de maturitate. Corot intuiește că acea unitate profundă dintre om și natură, cîndva spontană, amenință să se destrame deoarece societatea modernă, încrezătoare în scientismul său, vrea să cunoască și să nu mai *simtă* natura. Dar oare nu simțind-o o și cunoști?

Fără îndoială, pictura lui Corot, atît de profund legată de tradiția peisagiștilor italieni și olandezi din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, poate apărea mai puțin „progresistă" decît aceea a pictorilor de la Barbizon. Dar concepția sa despre artă ca experiență trăită este mai modernă. Definirea sentimentului ca mod de cunoaștere constituie un pas important către ceea ce va fi propriu impresioniștilor — conceperea senzației ca o cunoaștere.

*Catedrala din Chartres* urmează după puțin timp perioadei italiene. Arhitectura, mai ales în prima fază a picturii lui Corot, este o componentă esențială a priveliștii. Ea nu se referă numai la unitatea indestructibilă dintre civilizație și natură, ci cu planurile sale net tăiate și opuse constituie nucleul solid în care se condensează, asumînd o funcție constructivă, lumina difuză a pei-

sajului. Tema specifică a catedralei gotice a putut fi sugerată de Constable, a cărui pictură era foarte cunoscută la Paris, după expoziția din 1824, și de reevaluarea romantică a arhitecturii gotice la care Corot va reveni de mai multe ori (*Catedralele din Sens, Soissons, Rouen*). Totuși, în acest tablou, edificiul nu este încadrat din punct de vedere al perspectivei, ca în peisajele clasice, nici resorbit în „pitorescul" priveliștii peisagiste, ca la Constable. Aici vedem un prim plan arid și gol (cele două personaje au fost adăugate de artist mult mai tîrziu). Există o culisă formată din o grămadă de pietre tăiate și o colină cu puțină iarbă și doi arbori. De ce pictează colina care limitează vederea și care nu are nimic pitoresc? Deoarece grămada de pămînt pune în valoare conturul precis și transparența planurilor edificiului. Lumina concentrată pe blocurile pătrate pune volumetria luminoasă a catedralei în raport cu cerul, iar cei doi arbori de culoare închisă proiectați pe cerul de culoare deschisă însoțesc în contrapunct avîntul turlelor mai luminoase din fundal. Ceea ce îl interesează pe pictor nu este apropierea obiectelor interesante din punct de vedere pictural (frumoasa catedrală, culisele arborescente, mișcarea norilor argintii pe cerul azuriu), ci definirea unui spațiu pictural unitar, în care nici un element nu-l stăpînește și nici nu-l subordonează pe celălalt: zonele de umbră au calitatea lor tonală, ca planurile de lumină; cerul nu este un fond, ci un văl azuriu în toate tonalitățile; edificiul însuși, împins în planul al doilea de către colină, nu este protagonistul tabloului. Este, în fine, motiv și nu subiect. Se poate spune astfel că obiectul dat (peisajul) se prezintă artistului ca un *motiv* care se pretează să fie cercetat sau trăit ca un spațiu unitar, în care nu este posibilă altă gradare, ci numai o perfectă egalizare a tuturor valorilor.

Începînd din 1830 se formează și se dezvoltă în Franța școala peisagistă de la Barbizon, numele unui sat de la marginea pădurii Fontainebleau, unde cîțiva pictori tineri, în frunte cu



THÉODORE ROUSSEAU, s-au retras cu scopul de a reînnoi pictura de peisaj, părăsind toate convențiile și regulile, trăind la țară, studiind cu sîrguință aspectele schimbătoare ale naturii. Principalii componenți ai grupului sînt: DIAZ DE LA PEÑA (1808—1876), CHARLES 77,78
DAUBIGNY (1817—1878), JULES DUPRÉ (1811—1889), CONSTANT TROYON (1810—1865). La originea mișcării stă fantastica impresie provocată în cercurile artistice pariziene de o expoziție a pictorilor englezi (1824). Constable, în mod deosebit, apare ca un artist tipic „modern", care, înfruntă realitatea directă, fără scheme preconcepute. Surprinde, în special, noutatea tehnicii sale: rapidă, generoasă, strălucitoare, hotărîtă, atît de precisă, încît ne face să credem că distingem frunzele arborelui, acolo unde, privind mai bine, se văd numai pete colorate. Evident că valoarea pe care o caută Constable nu era precizia, ci „justețea" tonurilor culorii și raporturilor dintre ele. Dar cum se poate explica faptul că acea pată de culoare, deși nu descria nimic, reda totul, pînă și forma ramurilor și a frunzelor? Acea pată ne face să *re-cunoaștem* arborele; nu ne furnizează o noțiune, ci evocă o experiență care se află în noi, în memoria noastră. Pata de culoare în sine nu face altceva decît să trezească emoția neașteptată încercată în fața adevărului, într-o condiție specifică de loc, de timp, de lumină. Dar pentru că emoția pune în mișcare memoria, percepția în sine, instantanee și superficială, dobîndește o profunzime psihologică. Rousseau precizează în ce constă cunoașterea naturii, care odată cunoscută, ne provoacă emoții. Evident, nu este vorba de o cunoaștere obiectivă, științifică a naturii, ci de „vocile arborilor, mișcările lor surprinzătoare, varietatea formelor lor, chiar și particularizarea modurilor în care sînt scăldați în lumină". Nu vom ajunge să cunoaștem un arbore după modul în care frunzișul se mișcă și cîntă împreună cu vîntul, sau după felul cum reacționează la lumină, dacă natura nu ne este profund și continuu fami-

liară. Iar aceasta nu se dobîndeşte privind-o ca pe un spectacol frumos, cum făceau pictorii clasici (şi chiar Corot), ci trăind în mijlocul ei.

Iată raţiunea retragerii la Barbizon a cercului de artişti care se formează în jurul lui Rousseau, fiecare vrînd să îşi lămurească modul propriu, singular de a „simţi" natura. Fiecărei opţiuni îi corespunde un refuz: ceea ce resping pictorii de la Barbizon, cu un gest fără îndoială romantic, este mediul falsificat al oraşului. La rădăcina realismului lor şi al altora, se află un interes social: ce altceva poate căuta un artist în familiaritatea cu arborii şi animalele pădurii, dacă nu o societate „naturală", complet diferită de societatea burgheză a oraşului. Ceea ce vor să trăiască în pictură, este emoţia pe care o simt în acel loc, la acea oră, în acea condiţie specială de lumină. Şi dacă pictura oferă şi comunică acea emoţie instantanee, oferă şi comunică şi condiţia sufletului care se face posibilă, experienţa unei lungi şi intime familiarităţi cu natura.

Să privim acest studiu al lui Rousseau: surprindem un efect particular de lumină în acel luminiş, imediat după o furtună, dar ceea ce provoacă emoţia imediată este vastitatea, figura, atmosfera, spaţialitatea, în fine, un ţinut bine cunoscut şi iubit. Cine ar putea surprinde semnificaţia unei mişcări aproape imperceptibile a ochilor sau a buzelor pe un chip uman, dacă acel chip nu i-ar fi familiar? Propunîndu-şi să studieze „psihologia" arborilor sau a norilor, reluînd astfel, într-un climat cultural romantic, o temă fundamentală a poeticii engleze a „pitorescului", pictorii de la Barbizon studiau, de fapt, atitudinea psihologică a omului modern faţă de natură. Valoarea pe care o simt ameninţată de către noua rînduială a societăţii şi de către modurile noi de viaţă — şi pe care, aşadar, se obligă să o salveze — este *sentimentul naturii*, pe care-l prezintă ca fiind de neînlocuit. Ei explică cum ia naştere acesta, dintr-o mişcare coordonată a sensibilităţii care face să apară emoţia, şi a memoriei care extinde şi aprofundează emoţia în cunoaş-



tere, precum şi ce efecte produce intuiţia unui caracter uman, chiar social, în lucrurile naturale. Faţă de acestea, deci, nu vom adopta o atitudine contemplativă, ca şi cînd ele ar trebui să ne transmită un mesaj extraterestru, ci o atitudine practică şi afectivă, ca aceea pe care o avem faţă de persoanele şi lucrurile cu care avem de-a face în viaţa de toate zilele. Natura ca spaţiu „social", locuit şi de locuit, este de preferat spaţiului urban. Aceasta este o temă care din pictură va trece
curînd în arhitectură, odată cu idealul ruskinian 219
al *cottage*-lui, al casei intim legată de spaţiul na- 393 556,
tural, pînă la *prairie houses*, la clădirile lui Talie- 557, 559,
sin, la *casa de lîngă cascadă* a lui F. L. Wright. 650.

Interesul social care se află la rădăcina realismului peisagistic al pictorilor de la Barbizon, explică anumite afinităţi şi anume desfăşurări, altfel de neînţeles, ale poeticii lor. Schimbat fiind obiectul de studiu (natura în locul oamenilor), schimbată fiind înclinarea sufletului (simpatie în loc de polemică), atitudinea lui Rousseau faţă de realitate are, fără îndoială, puncte de contact cu aceea a lui Daumier (al cărui prieten a fost). Afinitatea se poate observa în coloristica bazată pe monocromie, ca şi în calitatea expresivă a trăsăturilor. Desigur, nu ne poate surprinde faptul că mişcării de la Barbizon i s-a alăturat un pictor cum este *F. MILLET* (1814—1875), care are un crez social clar şi a cărui pictură exaltă sănătatea morală, nobleţea nativă, seriozitatea laborioasă a ţărănimii pe care societatea industrială urmăreşte să o distrugă.

### HONORÉ DAUMIER
**Îl vrem pe Varava**

DAUMIER a fost desenator, ilustrator, caricaturist politic, ca atare, colaborator curajos şi tenace (în ciuda legilor contra libertăţii presei) al revistelor „Caricature" şi „Charivari", întotdeauna gata să atace politica ipocrită a lui Ludovic Filip, aparatul legislativ, judiciar şi birocratic corupt al statului burghez. Prieten cu Balzac, Daumier a scris şi el, zi de zi,

a sa *comédie humaine*. Dar, mai mult decît Balzac, a știut să vadă în poporul-victimă eroul luptei pentru libertate împotriva puterii. A fost și sculptor și pictor. Valoarea creației sale în aceste domenii a fost sesizată numai de puțină vreme, după experiența expresionismului al cărui precursor îndepărtat a fost. Totuși, nu există un Daumier politic și un Daumier artist. Daumier a fost primul care a întemeiat arta bazată pe un interes moral, primul care s-a folosit de un mijloc de comunicare în masă — presa — pentru a influența prin artă comportamentul social. Presa nu a fost pentru el numai un mijloc de a răspîndi imaginile sale. A fost, în primul rînd, tehnica cu care a produs imagini capabile să ajungă la public și să-l influențeze.

83 În litografie, care la origine era numai o tehnică de reproducere grafică, se desenează cu creioane groase pe placa ce va fi tipărită. Forța de apăsare a presei influențează calitatea semnului, densitatea sau transparența culorilor închise. Se poate spune că Daumier inventează imaginile sale ca imagini litografice, evitînd în felul acesta, orice posibilitate de continuitate între invenție și reproducere. Comunicarea este, deci, directă, imediat persuasivă, peremptorie. Caricatura politică nu a fost inventată de Daumier. Interpretarea dramatică și morală a istoriei contemporane avea un precedent apropiat și viguros în gravurile lui Goya. Dar gravura este întotdeauna însoțită de o replică: figurile și cuvintele, despărțite, ar fi de neînțeles. Deoarece o parte din ceea ce vrea să ne comunice se face prin cuvinte, Daumier descărnează și intensifică semnul pînă la contractarea *comunicării* într-o *solicitare* vizuală. Cu alte cuvinte, Daumier păstrează din reprezentare, numai ceea ce poate să acționeze ca stimulent și să provoace în cel ce privește, o reacție morală. Imaginea nu este reprezentarea sau povestirea unui fapt, ci interpretarea acestuia. Să observăm această pictură. Pentru a demonstra că nu este și nu vrea să fie reprezentarea unui episod din patimile lui Cristos, ar fi suficient faptul că nu



există culoare, că este o monocromie. Artistul s-a servit de pictura în ulei pentru a obține un efect similar celui al litografiei, deoarece vrea să dea semnelor o densitate de materie, o existență reală, înfățișîndu-le ca *lucruri* pline de forță și nu ca mijloace de a reprezenta lucruri. Figurile nu sînt dispuse după o ordine narativă, care le distribuie în spațiu ca pe scena unui teatru, nu este un spațiu în care să aibă loc o anumită acțiune, ci prezentarea simultană, pe același fond, a două situații: Pilat care incită mulțimea împotriva lui Cristos și mulțimea stîrnită care urmează prostește semnul puterii.

Această reprezentare se întîlnește în mod obișnuit sub titlul *Ecce homo*. Daumier însă îi schimbă denumirea (în *Il vrem pe Varava*) corelînd în felul acesta imaginea cu cuvintele strigate de mulțime. Cînd Daumier reprezintă oameni din popor îi înfățișează plini de eroism, cu o vigoare aproape michelangelescă. Aici însă, nu este vorba de popor, ci de mulțime. Poporul rezistă și se revoltă, mulțimea cedează în fața puterii. Trebuie, deci, ca mulțimea să fie prezentată ca ceva amorf, descompus, impersonal. Deformarea figurilor nu este determinată de condiții speciale de spațiu sau de lumină, nici de dorința de a caracteriza caricatural chipuri și gesturi. Este vorba de o deformație mai mult morală decît fizică, ce vizează să redea sensul și dezgustul pentru slăbiciunea, pentru ușurința cu care este manevrată mulțimea. Să observăm personajul cu copilul în brațe: are un chip foarte puțin uman, cu trăsături grosolane, redate sumar, asemănător unei măști de carton. Nu este sensibil nici măcar la lumina care i se așterne pe frunte și pe pometul obrazului, ca o materie murdară și vîscoasă. Cu dreapta îi arată copilului pe Cristos, îndemnîndu-l să ceară și el moartea celui nevinovat. Dar nu este decît un semn nedefinit, nu o mînă care face un gest, ci un gest cu mîna făcut fără mînă. Copilul reprezintă nota cea mai clară a tabloului, aceea care izbește imediat ochiul, este o „cheie" a tabloului. Mulțimea este inconștientă, slabă, incapabilă, ase-

meni acelei mici arătări care, într-o clipă, va cere şi ea, cu isterie, iertare pentru bandit şi moarte pentru sfînt. Să confruntăm acum, gestul omului din mulţime cu gestul lui Pilat, omul puterii, care îl indică şi el pe Cristos, dar nu spre a cere, ci spre a impune alegerea sa. Se observă cum doar calitatea gestului, încordat la unul şi lipsit de vlagă la celălalt, defineşte semnificaţia diferită a celor două gesturi. În acelaşi mod, unele figuri din mulţime sînt sugerate numai prin conturul imprecis, gol, al capului: nu sînt persoane, ci prezenţe nedifinite. Petele clare şi întunecate nu sînt conţinute în contururi, nu corespund efectelor de lumină şi umbră: dau senzaţia unei atmosfere opace şi apăsătoare, în care semnele dese ale contururilor se mişcă fără ordine şi direcţie, ca nişte şerpi în noroi. În concluzie, Daumier nu reprezintă faptul, ci exprimă vizual semnificaţia morală: nevinovatul, stupida răutate a mulţimii supusă răutăţii celor puternici.

De ce pictura franceză, care cu Géricault, Daumier şi Courbet apare orientată către 1850 în sens realistico-expresionist, dobîndeşte după 1860 o direcţie cu totul diferită prin impresionism? Cu înfrîngerea mişcărilor revoluţionare muncitoreşti din '48 se sting fermenţii revoluţiei populare, dar căutarea libertăţii urmează alte căi în chiar sînul burgheziei, mai avansate din punct de vedere cultural. Daumier considera că un angajament moral puternic influenţează şi modul de a vedea realitatea. Impresioniştii gîndesc că o viziune lucidă, lipsită de prejudecăţi, nouă, a realităţii, influenţează modul de a fi şi de a acţiona. Pentru Daumier voinţa morală deschidea o perspectivă nouă cunoaşterii, pentru impresionişti cunoaşterea clară a realităţii deschidea o nouă perspectivă morală.

## Critica romantică: Baudelaire

**CONSTANTIN GUYS**
**Pe stradă**
**HONORÉ DAUMIER**
**Compartimentul de clasa a treia**



Pentru romantici, frumosul nu este etern, ci întîmplător, nu trebuie căutat în natură, dacă nu reprezintă fondul sau scenariul unor evenimente, ci în societate. Primul val romantic în Franţa corespunde revoltei burgheziei şi a poporului, forţe solidare, împotriva restaurării anacronice a privilegiilor de castă, după căderea lui Napoleon. Concepţiei reacţionare a istoriei ca istorie a autorităţii şi justificare a puterii, i se opune concepţia liberală a istoriei ca istorie a libertăţii, adică a luptei împotriva autorităţii. Istoriei „antice", care ilustrează concepte (statul, legea, datoria etc.), istorismul romantic îi opune istoria epocilor celor mai apropiate, care nu se prezintă ca o paradigmă, ci ca act al unei drame ce nu s-a încheiat încă şi la care se participă, trăind intens prezentul.

Tema prezentului ca istorie în acţiune domină cultura şi caracterizează critica de artă proprie celui de al doilea romantism, acela care corespunde afirmării puterii burgheziei şi intenţiei sale de a o legitima, nu cu o autoritate ereditară, ci cu înţelegerea promptă a situaţiilor actuale şi cu capacitatea de a le înfrunta. Accentul în gîndirea istorică nu mai cade, aşadar, pe antic, ci pe modern. Dacă ceea ce legitimează puterea nu mai este aristocraţia de sînge, ci aceea de inteligenţă şi cultură, marea burghezie, avansată din punct de vedere cultural, se separă de burghezia mijlocie şi mică retrogradă din punct de vedere cultural. Calificativul de „burghez", care înseamnă mentalitate retrogradă şi prost gust devine în gura noilor „aristocraţi" insultător. Arta pe care micul burghez o consideră o pierdere de vreme, este obiectul de interes pentru burghezia de *élite*, care ajungînd să o înţeleagă, demonstrează propria sa sensibilitate spirituală, promptitudinea în a afirma şi interpreta gîndurile şi aspiraţiile epocii, al cărui purtător este artistul ca intelectual.

În perioada neoclasică, critica de artă era teoretică, bazată pe raţiune. În perioada romantică este literară. Cel mai mare critic de artă este şi cel mai mare poet al secolului: Charles Baudelaire

(1821—1867). El își îndreaptă în mod explicit observațiile despre unele *Salons* (din 1846, 1855, 1859), asupra burgheziei, prevenind-o că, avînd forța și conducerea, trebuie să fie capabilă să simtă frumosul, de vreme ce cum nu pot renunța la putere, nu pot renunța nici la poezie. Pentru el romantismul este „expresia cea mai recentă și mai actuală a frumosului", iar arta constă în „o concepție conformă cu morala secolului" (prin morală înțelegîndu-se psihologia, sentimentele, înclinațiile, obiceiurile). Firește că „morala secolului" nu poate constitui obiect de judecată, ci doar de interpretare acută, interesată, părtașă, urmărind să distingă ceea ce este viu și se mișcă, de ceea ce este inert și fără semnificație.

Capacitatea critică susceptibilă să surprindă „frumosul în modern" este sensibilitatea. Și deoarece natura nu este „modernă", frumosul nu este o calitate a naturii, ci a societății. El trebuie căutat în ceea ce are mai bun societatea, superior nu numai vulgarității, dar și moralei comune (în ciuda drogurilor, viciului, perversiunii). „Frumosul este întotdeauna bizar". Adevărații „aristocrați ai spiritului" sînt *dandies*, „ființe care nu au altă grijă decît aceea de a cultiva ideea de frumos în propria persoană, de a-și satisface propriile pasiuni, de a simți și gîndi". Cu alte cuvinte, *dandy*, ca tip exemplar al omului „modern", face artă asupra propriei persoane și nu are alt scop. Numai prin comportamentul său superior mediei devine model sau călăuză.

Fixîndu-se la acest model, artistul nu are altă sarcină decît aceea de a satisface (sau exprima) propriul sentiment, dar aceasta nu prezintă nici un interes, dacă este vorba de sentimentul comun. Artistul are datoria să fie o excepție, să simtă și mai mult și altfel decît alții. Numai în măsura în care se situează în afara societății, poate să analizeze, să interpreteze și, în limitele posibilităților sale, să orienteze și să conducă societatea. Pentru Baudelaire, artistul romantic ideal este Delacroix. În el (și nu în „oratorul" Victor Hugo) vede îmbinîndu-se cele două aspecte esențiale, reciproc



integrative, ale artei: întîmplarea și veșnicia, caracteristicul și frumosul.

Cele două aspecte sînt, în realitate, unul singur. Într-adevăr, frumosul nu este o categorie formală în el însuși, poate fi particularizat în tot ceea ce iese din comun, din normal, din mediocru. Pînă și comicul și urîtul, duse pînă la exces, devin frumoase. De aici interesul lui Baudelaire pentru desenatorii și caricaturiștii care urmăresc, descriu, comentează zi de zi, evenimentele politice, viața modernă, cronica Parisului. Literat, el vede în acele figuri, care ajung la public prin intermediul presei cotidiene, o artă care trebuie mai mult citită decît contemplată: este semnul prezenței vii, al intervenției artistului în societate.

CONSTANTIN GUYS este pentru el adevăratul „pictor al vieții moderne", artistul „om de lume" care trăiește în mijlocul mulțimii cu gustul vieții convalescentului și cu avida curiozitate a copilului. Era într-adevăr un desenator extrem de vivace, gata să surprindă, rapid și eficace, nu numai caracterul, ci și calitatea „spiritului", semnele unei *elite* sociale, frumosul ca o „clasă" sau stil de viață, într-un cuvînt, „spiritul frumos" al burgheziei aristocrate. El este în stare să organizeze și să determine eleganța desenînd modele (și moda, impuls al unui comerț pe care producția industrială începe să-l supraalimenteze, îl interesa enorm pe Baudelaire din punct de vedere psihologic și sociologic). La Guys, Baudelaire admira stilul grafic agil și rafinat, dar mai ales *dandysmul* său, care nu numai că îl făcea să aleagă din viața socială ceea ce era mai rar și mai semnificativ, dar să disprețuiască chiar și profesia de artist, determinîndu-l să se apere cu anonimatul și să evite succesul.

La polul opus al dezinteresului nobil al lui Guys pentru aspectele negative ale realității sociale, Baudelaire admira în mod imparțial angajarea morală, aspra polemică socială a lui DAUMIER ale cărui opinii politice cu siguranță că nu le împărtășea. Îl admira pentru arta sa care avea ca obiect societatea și fiindcă nu era un

simplu spectator, ci un combatant, reuşind, cu toate acestea, să dea naştere frumosului pînă şi prin reprezentarea celor mai josnice făpturi. Este adevărat că îl deosebeşte pe Daumier *artistul* de Daumier *politicianul*. „Desenul său este natural colorat, litografiile şi xilogravurile sale sugerează ideea culorii. Creionul său este cu totul altceva decît un negru bun să delimiteze contururi: sugerează culoarea împreună cu gîndirea, şi acesta este semnul unei arte superioare". Dar atunci de ce nu înţelege pictura lui Manet, căruia îi era prieten? Evident, pentru că pictura lui Manet, deşi o pictură de pete colorate, fără contururi descriptive, era deja dincolo de poeticele romantice. Culoarea sa nu surprindea „ceea ce era vremelnic, trecător, întîmplător", ci constituia începutul unei noi structuri a formei. Manet nu făcea referiri aparente la socitatea prezentă. Interesul său social nu consta în descrierea, mai mult sau mai puţin pătrunzătoare, a faptelor sociale, ci în noua funcţie căreia pictura îi conferise şi îi destinase acea nouă structură, care putea fi numită deja impresionistă.

## Problema socială

**FRANÇOIS MILLET**
**L'Angelus**
**CAMILLE PISSARRO**
**Drum în pădure vara**

Începînd cu iluminismul se afirmă autonomia artei, se pune problema funcţiei sale în cadrul societăţii. În perioada neoclasică arta este una din forţele care concură la punerea de acord a societăţii reale cu modelul ideal descris de filosofi. Acestui model abstract, romanticii îi substituie societatea istorică: poporul constituit într-o naţiune liberă, avînd aceiaşi limbă, religie, morală şi tradiţie. Odată cu realismul, ideile de libertate şi de naţiune apar ca idealuri abstracte: o naţiune în care există conflicte între o clasă conducătoare care exploatează şi o clasă muncitoare



exploatată, nu poate fi liberă şi nici unită. Într-o societate sfîşiată, cum este societatea industrială, artiştii nu pot îndeplini nici o funcţie socială decît după ce au optat, explicit sau nu, pentru un crez politic.

În 1848, anul „Manifestului comuniştilor" şi al marilor lupte muncitoreşti, FRANÇOIS MILLET expune un tablou care prezintă un ţăran muncind. Etica şi religiozitatea muncii rurale vor rămîne temele dominante ale operei sale. Pentru prima dată un muncitor este protagonistul unui tablou, un erou moral. Deşi sinceră, alegerea politică a lui Millet este, totuşi, ambiguă: pentru ce alege ţăranii şi nu muncitorii din fabrici, a căror mizerie era şi mai neagră? Mai ales că muncitorul este deja o fiinţă smulsă din mediul său natural, înghiţit de sistem, pierdut. Ţăranul este legat de pămînt, de natură, de modul de muncă şi de viaţă tradiţional, de morala şi religia părinţilor săi, aşa cum se vede în *L'Angelus*, un tablou care, expus în 1867, a avut un succes enorm şi a fost reprodus imediat în almanahuri şi ilustrate. Burghezia se entuziasmează de Millet, deoarece acesta pictează ţărani, care sînt muncitori *buni*, ignoranţi, fără veleităţi de progres. Dar Millet, plăteşte eroarea sa politică, făcînd, ca pictor, un pas înapoi. Se întoarce de la realism la naturalismul romantic: alege conţinuturi „poetice", îi plac penumbrele învăluitoare care contopesc figurile şi peisajele, efectele sugestive de lumină, motivele patetice.

Daumier alege acţiunea politică. Pentru el, poporul este clasa muncitoare care luptă împotriva guvernelor burgheze-democrate, care vorbeşte de libertate, dar este aservită capitalului. Acţiunea sa este dură şi angajată, dar încă romantică: Libertatea este Franţa, Franţa—poporul, poporul—clasa muncitoare. Dar dacă Millet se întoarce la romantism, Daumier îl poartă spre culme. Arta nu este reprezentare emoţională, ci instrumentul unei vieţi de luptă. Cu el, romantismul devine expresionism înainte ca acesta să

apară, iar opera sa reprezintă, prin Van Gogh, rădăcina romantică a viitorului expresionism.

Nu este adevărat că impresioniştii, preocupaţi de probleme de pură viziune, nu ar fi avut preocupări sociale. Nu au avut, desigur, o linie politică unitară, dar angajîndu-se să definească pictura în sine, voiau să definească şi raţiunea ei de a fi în societatea timpului. În grupul lor, omul cel mai angajat din punct de vedere politic a fost CAMILLE PISSARRO, care oscila între socialism şi anarhism. Prieten cu Monet şi cu Renoir, încă din 1865 a participat la toate manifestările şi luptele impresionismului. A fost alături de Cézanne, l-a încurajat pe Gauguin şi pe Van Gogh. În 1886 a fost atras de teoria ştiinţifică a neoimpresionismului, dar s-a îndepărtat de ea în 1890, cînd a înţeles că nu este animată de un elan progresist. În marea sa modestie, nu a avut niciodată dorinţa de a fi un geniu. Voia să fie numai un lucrător onest, conştiincios. A urmat exemplul lui Coubert, pe care l-a cunoscut şi admirat, în dorinţa de a perfecţiona *meseria* picturii, experimentîndu-i toate tehnicile. Nu a căutat să reprezinte societatea, ci să facă lucruri utile pentru societate, demonstrînd, de exemplu, că a cunoaşte lumea, a-i interpreta aspectele este o muncă ce nu cere darul rar al geniului, ci angajament, experienţă, efort. În momentul în care se relansa mitul geniului şi al inspiraţiei (mitul wagnerian), non-geniul lui Pissarro capătă o importanţă istorică specială: relevă faptul că impresioniştii au refuzat să recunoască importanţa excepţională a misiunii istorice a artei, atribuindu-i doar o funcţie socială normală.

Capitolul II

# REALITATEA ŞI CONŞTIINŢA

## Impresionismul

Courbet anunţase încă din 1847 programul său: realism integral, înfruntare directă a realităţii, independent de orice poetică preconstituită. Aceasta însemna depăşirea simultană a „clasicului" şi „romanticului", întrucît era vorba de poetici menite să medieze, să condiţioneze şi să orienteze raportul dintre artist şi realitate. Totuşi, Courbet nu neagă importanţa istoriei, a marilor maeştri ai trecutului, dar susţine că de la aceştia nu se moşteneşte nici o concepţie asupra lumii, nici un sistem de valori, nici o idee despre artă, ci doar experienţa de a înfrunta realitatea şi problemele sale numai cu mijloacele picturii.

Dincolo de ruptura cu poeticile opuse şi cele complementare „clasicului" şi „romanticului", problema care se punea era aceea de a înfrunta realitatea fără sprijinul lor, de a elibera senzaţia vizuală de orice experienţă sau noţiune dobîndită şi de orice atitudine preexistentă care ar putea prejudicia promptitudinea şi acţiunea picturală, de orice regulă sau uzanţă tehnică ce ar putea să-i compromită realizarea prin culoare.

Mişcarea impresionistă — care a ars, în mod hotărît, punţile legate de trecut şi a deschis calea căutărilor artistice moderne — s-a format la Paris între 1860 şi 1870. S-a prezentat pentru prima dată în faţa publicului, în 1874, cu o expo-

ziție a artiștilor „independenți" organizată în atelierul fotografului Nadar. Denumirea derivă de la comentariul ironic al unui critic cu privire la un tablou al lui Monet intitulat *Impression soleil lévant*, dar a fost adoptată de artiști, ca o sfidare, în expozițiile lor următoare. Reprezentanții cei mai de seamă ai grupului lor sînt: MONET, RENOIR, DEGAS, CÉZANNE, PISSARRO, SISLEY. În prima fază a căutărilor impresioniste îl găsim și pe un prieten al lui Monet, J. F. BAZILLE (1841—1870), care a căzut în războiul franco-prusac. În schimb E. MANET nu făcea parte din grup, dar era considerat, totuși precursorul acestuia. Într-adevăr, Manet, mai în vîrstă și deja cunoscut, a dezvoltat în sens esențial vizual tendința realistă, iar după 1870 s-a apropiat tot mai mult de impresionism, eliminînd clarobscurul și tonurile intermediare și rezolvînd raporturile tonale în raporturi cromatice.

Primei expoziții i-au urmat altele: în 1877, 1878, 1880, 1881, 1882, 1886, care au suscitat de fiecare dată reacții scandaloase în sînul criticii și al publicului. Singurii critici care au înțeles importanța mișcării au fost Duret și Duranty, precum și, cu oarecare rezerve, scriitorul E. Zola, prieten cu Cézanne. Nici un interes comun ideologic sau politic, nu-i lega pe tinerii „revoluționari" ai artei: Pissarro era de stînga, Degas conservator, ceilalți indiferenți.

Nu aveau un program precis. În discuțiile de la Cafeneaua Guerbois au căzut totuși de acord în privința unor puncte: 1) aversiunea față de arta academică a *Saloanelor oficiale*. 2) orientarea realistă, 3) dezinteresul total pentru subiect; preferința pentru peisaj; respingerea uzanțelor de *atelier* în ceea ce privește așezarea și iluminarea modelelor, faptul că se începea cu desenul pentru a se trece apoi la clarobscur și la culoare; 4) munca *en plein-air*, studierea umbrelor colorate și a raporturilor dintre culorile complementare. Cu privire la acest din urmă punct s-au făcut, cu siguranță, referiri la teoria optică a lui Chevreul privind contrastele simultane. O tentativă deli-



berată de a pune bazele picturii conform legilor științifice ale viziunii, se va produce însă numai în 1886, odată cu neoimpresionismul lui SEURAT 133,134,
ȘI SIGNAC. 137,138.

Nici înainte de expoziția din 1874, mobilurile și interesele diferiților componenți ai grupului nu erau identice. Monet, Renoir, Sisley și Pissarro fac un studiu direct, experimental, asupra adevărului: lucrînd, de preferință, pe malurile Senei, ei își propun să redea instantaneu, cu ajutorul unei tehnici rapide și fără reveniri, *impresia* luminoasă și transparența atmosferei și a apei prin note cromatice pure, independent de orice gradare a clarobscurului, dar evitînd folosirea negrului pentru a transpune întunecimea culorilor în umbră. Ocupîndu-se exclusiv de senzația vizuală, ei se îndepărtează de „poeticitatea" motivului, de emoția și sensibilitatea romantică. În schimb, Cézanne și Degas consideră studiul istoriei nu mai puțin important decît acela al naturii: Cézanne mai ales, dedică mult timp studiului la Luvru, făcînd copii interpretative după operele marilor maeștri. Este convins că pentru a reda clar esența procesului pictural, trebuie să se reexamineze istoria sa. Dar întrucît și Monet și alții voiau să obțină același lucru prin verificarea posibilităților tehnice actuale cele două procese converg spre același scop: demonstrarea faptului că experiența realității care se desăvîrșește prin pictură este o experiență completă și legitimă, că nu poate fi înlocuită cu experiențe realizate altfel. Tehnica picturală este, deci, o tehnică de cunoaștere, care nu poate fi exclusă de sistemul cultural al lumii moderne eminamente științifică. Ei nu susțin că, într-o epocă științifică, arta trebuie să devină științifică, ci se întreabă doar care poate fi caracterul și funcția artei într-o epocă științifică și cum trebuie transformată tehnica artei pentru a deveni o tehnică riguroasă asemeni tehnicii industriale care depinde de știință. În acest sens se poate demonstra că cercetarea impresionistă în pictură este paralelă cu cercetarea structurală a inginerilor în domeniul construcțiilor. Polemica impre-

sioniştilor cu pictorii academici este similară aceleia a constructorilor cu arhitecţii—decoratori. În plus, există analogii clare între spaţiul pictural al impresioniştilor şi spaţiul constructiv al noii arhitecturi în fier.

Atît în unul cît şi în celălalt caz, nu se porneşte, de fapt, de la o concepţie preconcepută a spaţiului: într-o operă spaţiul este determinat de raportul elementelor sale constitutive.

## Fotografia

Problema raportului dintre tehnicile artistice şi noile tehnici industriale se concretizează, mai ales în cazul picturii, în problema semnificaţiei şi valorii diferite a imaginilor produse de artă şi a celor produse de fotografie. Inventarea fotografiei (1839), progresul tehnic rapid care reduce timpul de fotografiere şi permite să se atingă precizia maximă, încercările de fotografie „artistică", primele aplicări la înregistrarea mişcărilor (fotografia stroboscopică, cinematografia), dar mai ales producţia industrială a aparatelor şi marile schimbări pe care folosirea generalizată a fotografiei le determină în psihologia viziunii au avut, în cea de a doua jumătate a secolului trecut, o mare influenţă asupra orientării picturii şi dezvoltării curentelor artistice legate de impresionism.

Cu răspîndirea fotografiei, multe prestaţii sociale trec de la pictor la fotograf (portretele, vederi din oraşe şi de la ţară, *réportage*, ilustraţii, etc.). Criza loveşte mai ales pictorii de meserie, dar plasează pictura ca artă la nivelul unei activităţi de *elită*. Dacă opera de artă devine un produs excepţional, ea poate interesa numai un public restrîns de „amatori" şi are o însemnătate socială mult limitată. În afară de aceasta, şi în artă, producţia de înaltă calitate încetează să aibă o funcţie, dacă nu serveşte drept model unei producţii medii care nu mai este un bun de consum normal, ci artă nereuşită şi de aceea tinde să dispară.



La un nivel mai ridicat soluţiile care se propun sînt două: 1) se eludează problema, susţinîndu-se că arta este activitate spirituală care nu poate fi înlocuită cu un mijloc mecanic (este teza simboliştilor şi a curentelor înrudite; 2) se recunoaşte că problema există şi este o problemă de viziune, care poate fi rezolvată numai definind cu claritate deosebirea dintre tipurile şi funcţiile imaginii picturale şi ale imaginii fotografice (este teza realiştilor şi a impresioniştilor). În primul caz, pictura tinde să apară ca poezie sau literatură reprezentate; în cel de-al doilea, pictura, eliberată de obligaţiile tradiţionale de a „reprezenta adevărul", tinde să apară ca pictură pură, adică să clarifice cum se obţin, prin procedee picturale riguroase, valori care nu pot fi realizate în alt mod.

Ipoteza că fotografia reproduce realitatea aşa *cum este*, iar pictura aşa *cum se vede* nu rezistă: obiectivul fotografic repetă, chiar dacă cu o altă însemnătate, funcţia ochiului uman. Nu se poate susţine nici măcar că obiectivul ar fi un ochi imparţial, în timp ce ochiul uman ar fi un ochi influenţat de sentimentele sau gusturile persoanei: şi fotograful îşi exteriorizează trăsăturile psihologice — în alegerea motivelor, în poziţia şi iluminarea obiectelor, în încadrări, în fixarea obiectivului. De la jumătatea secolului al XIX-lea, apar personalităţi şi în rîndul fotografilor (Nadar, de exemplu), aşa după cum existau persona- 92
lităţi şi printre artişti. Nu are sens să ne întrebăm dacă „fac artă" sau nu. Este clar că procedeele fotografice sînt procedee estetice. În schimb, este o eroare să se creadă că — dacă procedeele fotografice înlocuiesc procedeele picturii — pictorii „de viziune", de la Courbet la Toulouse-Lautrec admit că fotografia, ca şi grafica sau sculptura, poate fi o artă deosebită de pictură. Nu prezintă interes, deci, problema teoretică, ci realitatea istorică a raporturilor reciproce.

Se afirmă adesea că fotografia a oferit pictorilor experienţa unei imagini lipsite de trăsături

liniare, formată numai din pete de culoare deschisă şi închisă. Fotografia ar sta, deci, la originea picturii „cu pete de culoare" şi deci, a întregii picturi realiste a secolului al XIX-lea. De bună seamă că nici David şi nici Ingres, deşi aveau cultul desenului trăsăturii, n-au susţinut niciodată că linia se află în natură. Ei susţineau că nici o reprezentare a realităţii nu poate fi satisfăcătoare dacă nu izvoreşte din acea raţiune intelectuală a realului care se realizează în desen. Fotografia oferea o reprezentare satisfăcătoare fără desen. Dar şi istoria picturii, de la veneţieni la Rembrandt şi la Frans Hals, de la Velázquez la Goya este plină de reprezentări fără desen. Se poate spune, deci, că fotografia i-a ajutat pe pictorii „de viziune" să cunoască adevărata lor tradiţie. Mai precis, prezentîndu-se ca fapt pur de viziune, fotografia i-a ajutat să separe, în operele acelor meşteri, faptele pure de viziune de alţi componenţi culturali care împiedicaseră pînă la ei evaluarea acestor opere din punct de vedere al cercetării asupra viziunii.

95 Courbet a fost primul care a surprins miezul problemei. Realist prin program, el nu a crezut niciodată că ochiul uman ar vedea mai mult şi mai bine decît obiectivul fotografic. Totuşi, nu a ezitat să transpună în pictură imagini fotografice. Ceea ce pentru el nu putea fi înlocuit printr-un mijloc mecanic, nu era viziunea, ci *arta executării* tabloului, munca pictorului. Or, tocmai aceasta face din imagine nu înfăţişarea unui lucru şi un lucru diferit şi tot atît de concret. Marxist înainte de a fi existat marxismul, Courbet se interesa numai de ceea ce se putea numi forţă-muncă ce produce tabloul: la imagine identică (de exemplu o capră de munte pe zăpadă), în tablou există o forţă-muncă total inexistentă în fotografie.

Nu se poate afirma nici că pictura găseşte în realitate semnificaţii ascunse sau transcendente, care scapă fotografiei. Forţa-muncă este folosită, pur şi simplu, la *construirea* imaginii, căreia îi conferă un caracter concret şi o valoare care fac



din ea un lucru real cu scopul evident de a demonstra că imaginea artistică nu mai poate fi considerată ca ceva superficial, iluzoriu, labil şi mai puţin convingător decît realitatea.

În felul acesta, imaginea *grea* a picturii (mai realistă şi mai puţin adevărată) se deosebeşte de imaginea fotografică (mai puţin realistă şi mai adevărată). Este de înţeles cum, după această clarificare, impresioniştii s-au putut servi de materialele imaginii procurate de fotografie, fără să-şi facă vreo problemă în această privinţă. Fotografia face vizibile infinit mai multe lucruri, pe care ochiul uman, mai încet şi mai puţin precis, nu le poate surprinde. Făcîndu-le vizibile toate acele lucruri (de exemplu mişcările picioarelor unei dansatoare sau ale unui cal în galop) fac parte din experienţa vizuală şi, deci, din „competenţa" pictorului. Degas şi Toulouse s-au servit în mare măsură de materialele fotografice, iar pentru aceasta nu au fost nevoiţi să înfrunte nici o problemă teoretică. În acest sens se poate afirma cu deplin temei că fotografia a contribuit la lărgirea interesului pictorilor pentru spectacolul lumii moderne şi deci, al orizontului lor social. La rîndul lor, fotografii — lăsîndu-se bucuros conduşi de gustul pictorilor în alegerea şi pregătirea subiectului — nu au pretins niciodată să concureze cu cercetarea picturală. Nadar a fost prieten cu impresioniştii, a căror primă expoziţie a găzduit-o în atelierul său (1874), dar n-a încercat niciodată să facă fotografii impresioniste. Îşi dădea seama că structura tehnicii sale era profund diferită şi că, dacă din tehnica sa se putea naşte un rezultat estetic, acesta nu putea avea o valoare de report, împrumutată din pictură.

Fotografiile „artistice", foarte la modă la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru, sînt asemănătoare acelor structuri perfecte, din fier sau din ciment, cărora arhitecţii „structuralişti" le suprapuneau un decor ornamental mediocru pentru a le disimula funcţionalitatea. Aşa cum o mare arhitectură structuralistă se va obţine numai atunci cînd arhitecţii vor scăpa de jena presupusei

lipse de caracter artistic al tehnicii lor, tot aşa, o fotografie de înalt nivel estetic se va putea obţine numai atunci cînd fotografilor nu le va mai fi ruşine că sînt fotografi şi nu pictori, cînd vor înceta să-i ceară picturii să facă fotografie artistică şi vor căuta sursa valorii estetice în structura intrinsecă a propriei lor tehnici.

## Neoimpresionismul

133,134, 137,138. În 1884, G. SEURAT, P. SIGNAC (1863—1935), M. LUCE (1858—1941) şi alţii s-au asociat, cu intenţia declarată de a depăşi impresionismul, conferind procesului vizual şi operativ al picturii o bază ştiinţifică. Acestei tendinţe i s-au opus, în numele argumentelor originare ale impresionismului, Monet şi Renoir. S-a produs astfel un contrast între un impresionism zis „romantic" şi un impresionism zis „ştiinţific". Bazîndu-se pe cercetările lui Chevreul, Rood şi Sutton privind legile optice ale vederii şi, în mod special, ale „contrastelor simultane" sau ale culorilor complementare, neoimpresioniştii au iniţiat tehnica poantilismului (*pointillisme*), tehnică ce consta în împărţirea tonurilor în componentele lor, adică în mici pete de culoare pură apropiate una de alta, în aşa fel încît să recompună pe retina celui care priveşte, unitatea tonului (lumină-culoare), fără inevitabilele impurităţi ale amestecului de culori. Caracterul ştiinţific al neoimpresionismului nu constă, totuşi, în faptul că se referă la legile optice care fuseseră descoperite de curînd. Nu se urmăreşte să se facă o pictură ştiinţifică, ci să se instituie o ştiinţă a picturii, să se impună pictura ca o ştiinţă în sine.

În acest sens este de importanţă capitală ca: 1) analiza viziunii să se facă în cadrul procedeului tehnic; 2) descompunînd senzaţia vizuală, să se recunoască faptul că aceasta nu este o simplă impresie, ci are o *structură* şi se dezvoltă printr-un *proces;* 3) tabloul să fie *construit* cu materia-culoare, iar aceasta să aibă un caracter funcţional,



ca şi elementele portante ale unei arhitecturi; 4) tabloul să nu mai fie considerat ca un ecran pe care se proiectează imaginea, ci ca un cîmp de forţe de interacţiune care formează sau organizează imaginea.

În cadrul poantilismului, începînd mai ales cu Signac, punctele se vor rări încetul cu încetul, transformîndu-se într-o ţesătură de tuşe largi şi netede, adevărate fragmente de culoare, prin care orice notă cromatică îşi găseşte propriul său *timbru* în raport cu acela al notelor apropiate. Procesul extinde posibilităţile gamei acordurilor cromatice cu mult dincolo de limitele admise de amestecul de culori.

Pentru caracterul său tehnico-ştiinţific, neoimpresionismul a constituit una din marile componente ale vastei mişcări *moderniste*, care, la cumpăna celor două secole, a încercat să elibereze pictura de condiţia de inferioritate şi neactualitate în care o punea dezvoltarea contemporană a tehnologiilor ştiinţifice ale industriei şi în special a fotografiei.

## Simbolismul

Simbolismul se concretizează, în acelaşi timp, ca tendinţă şi antiteză superficială a neoimpresionismului. Mişcarea se prezintă ca o depăşire a vizualităţii pure impresioniste, dar în sens mai mult *spiritualist* decît ştiinţific. Antiteza se preta la o soluţionare facilă, recunoscînd caracterul ideal sau spiritual al ştiinţei.

De fapt, simbolismul — care a găsit sprijin în poeticile literare contemporane lui şi mai ales la Mallarmé — redeschide o problemă relativă la conţinut, apropiindu-se, în felul acesta, de primele aspecte romantice ale lui Blake şi ale lui Füssli, de pictura literară a lui MOREAU (1826-1898), de alegorismul evocărilor clasice ale lui PUVIS 152 96
DE CHAVANNES (1824—1898). Deşi opus viziunii impresioniste pure, simbolismul nu se contrapune impresionismului în ceea ce priveşte con-

ținutul sau forma, ci urmărește să transforme conținutul, așa cum impresionismul schimbă valoarea formei. Arta nu reprezintă, ca dezvăluie prin *semne* o realitate care se află dincoace sau dincolo de conștiință. Imaginile care ies la iveală din adîncurile ființei umane se întîlnesc cu acelea care provin dinafară: pictura ar fi un ecran diafan prin care se realizează o osmoză misterioasă, se stabilește o continuitate între lumea obiectivă și cea subiectivă.

Simbolismul este și el una din componentele esențiale ale curentului *modernist* și va influența nu numai pictura, ci și arhitectura (Horta, Van de Velde, Gaudí, etc.), mobilierul, obiceiurile. Noile tehnici industriale permit realizarea unor forme complet diferite de întreaga morfologie tradițională, aflată mai mult sau mai puțin în relație directă cu morfologia naturală. Acestor forme, care nu mai pot fi explicate ca „analoge" cu formele naturale, li se atribuie o valoare de *semn* al unei existențe transcedentale sau profunde, a cărei infinitate scapă perceperii simțurilor și reflecției intelectului. Argumentul este similar celui pentru care, în poetica simbolică a lui Mallarmé, cuvintele nu au valoare prin semnificația lor obișnuită sau lexicală, ci prin aceea pe care o dobîndesc în context, ca generatoare de imagini.

Dacă neoimpresionismul se află la rădăcina cercetărilor structurale ale fovismului, simbolismul anticipează concepția suprarealistă a semnului ca revelație a realității profunde a ființei, a existenței inconștiente.

## Arhitectura inginerilor

Construcția din fier și conglomerate plastice nu este o invenție modernă. Betonul era cunoscut încă de către constructorii Romei antice. În secolul al XVIII-lea se construiau din fier sere, hangare, poduri. Înlocuirea lemnului cu cărbunele în obținerea fierului permite prelucrarea și producția sa industrială. Aproape în același timp, se



înființează și primele fabrici de ciment. Condițiile care au dus la folosirea fierului și cimentului, ca materiale de construcție, sînt: 1) producerea lor în cantități mari și la preț scăzut; 2) posibilitatea de a le transporta ușor, chiar și sub formă de prefabricate, din fabrici pe șantiere; 3) calitățile lor intrinsece de materiale portante și posibilitatea de a acoperi spații întinse cu puține mijloace de susținere; 4) economisirea de timp și bani în construcție; 5) progresul științei construcțiilor și calculului matematic al sarcinilor și solicitărilor; 6) înființarea de școli specializate pentru ingineri.

Atunci cînd JOSEPH PAXTON (1803—1856), 97
la început constructor de sere, proiectează și realizează *Palatul de cristal* pentru Expoziția universală de la Londra din 1851 (prima din multele expoziții mondiale consacrate măreției progresului industrial), el nu inventează o tehnică nouă, ci introduce o nouă metodă de proiectare și execuție. Noutatea o reprezintă folosirea de elemente prefabricate (segmente metalice și plăci din sticlă) produse în serie și transportate pe șantiere gata pentru a fi montate. În felul acesta se economisea timp și bani: construcția se reducea la montarea rapidă a pieselor prefabricate, iar materialul putea fi recuperat.

Dincolo de interesul practic, era o idee revoluționară: folosirea materialelor și tehnicilor edilității utilitare pentru a construi un edificiu reprezentativ, arhitectura făcîndu-se cu procedeele ingineriei. Deși nu îndrăznește să absoarbă total decorația în structură, Paxton urmărește pe plan estetic trei rezultate esențiale: 1) pune în valoare dezvoltarea dimensională, eliberînd geometria volumelor de greutatea masei; 2) realizează o volumetrie transparentă, eliminînd deosebirea dintre spațiul interior și cel exterior, dînd astfel o puternică prevalență golului (vitraliile) față de plin (segmentele metalice subțiri); 3) obține în interior aceeași luminozitate ca cea dinafară.

Avantajele practice ale sistemului îi favorizează răspîndirea: H. LABROUSTE (1801— 98
1875) construiește în fier și sticlă salonul *Biblio-*

99 *tecii naționale* din Paris (1868), iar G. *MENGONI* (1829—1877), importantul nod urbanistic al *Galeriei Victor Emanuel* la Milano (1865). In ciuda polemicii aspre, mai ales în Franța, între pionierii funcționalității tehnice și conservatorii arhitecturii „stilurilor", adică între structuraliști și decoratori, își croiește tot mai mult drum convingerea că numai prin metodologii noi de construcție se poate obține acea înfățișare dinamică a spațiului care corespunde sensibilității, sensului vieții societății moderne.

Victoria tehnicienilor este consacrată de *turnul* conceput de A. G. EIFFEL (1832—1923) pentru Expoziția de la Paris din 1889. Înalt de 300 metri, primește — de la curbura profilelor unghiulare și de la tensiunea grinzilor care întrepătrund rețeaua de sîrmă metalică — avîntul care îl înalță deasupra orizontului urban ca o antenă gigantică sau un far simbolic. Este o construcție tehnic funcțională, care nu are, totuși, alt scop decît acela de a face vizibile și a scoate în evidență elementele propriei structuri: funcția sa neîndoielnic reprezentativă (este *clou*-ul expoziției, dar devine imediat simbolul Parisului modern, așa cum Coloseul este simbolul Romei antice, iar cupola Sf. Petru, cel al Romei catolice) se rezolvă în reprezentarea propriei funcționalități tehnice. Este deci, un element urbanistic macroscopic care se impune în mod hotărît vechilor simboluri ale turnurilor de la *Nôtre-Dame* și cupolei *Invalizilor*, monument a cărui particularitate constă în aceea că nu are nimic „monumental" deoarece nu comemorează și nu celebrează un trecut, ci preamărește prezentul și anunță viitorul. Reținem ca antitetică, concepția retrospectivă a contemporanului *Vittoriano*, la Roma, care vrea să fie simbolul „monumental" al Romei moderne și într-un anumit sens chiar este, deoarece simbolizează cum nu se poate mai bine conservatorismul apăsător al puterii birocratice. Reținem de asemenea, ca o confirmare, *Clădirea* ridicată la Torino de A. AN-
101 TONELLI (1798—1888) cu un scop urbanistic asemănător celui al Turnului Eiffel, dar cu tehnici



tradiționale și printr-un compromis semnificativ între monumentalitatea și funcționalitatea tehnică: simbol tipic al unei situații urbane paleo-industriale.

În Turnul Eiffel — tocmai pentru că nu are 100
altă funcție decît aceea de a face vizibilă propria funcționalitate tehnică — se vede cu claritate cum cercetarea structuralistă a fost, în domeniul arhitecturii, paralelă cercetării impresioniste în pictură. O structură liniară care nu întrerupe continuitatea spațiului, ci o rezolvă împletind „a giorno" lumina și aerul este, fără îndoială, un caz tipic de *plein-air* arhitectonic. Nu are masă, nici volum, se înscrie pe cer ca un desen dintr-o trăsătură pe o foaie de hîrtie, cu trăsături mai groase și mai subțiri, care definesc în mod diferit calitatea cromatică a fondului, ca și desenele impresioniștilor. Este un „proiect" extrem de mărit și reificat. Între conceperea grafică și forma construită nu a fost un proces, un *iter*. Tehnica de construcție a fierului este o tehnică rapidă și directă, ca aceea a impresioniștilor și are un caracter explicit, aproape arogant publicitar. Dar chiar și Toulouse-Lautrec a simțit nevoia de a face pictură (o pictură comunicativă ca un semnal) cu afișe publicitare. Tocmai liniarismului pictural al lui Toulouse i se poate apropia — voind să facem o referire stilistică — liniarismul constructiv al lui Eiffel. Neacceptînd o imagine preconcepută a spațiului, cu care să pună de acord imaginea edificiului, Eiffel determină spațiul cu înseși semnele construcției, și pentru prima dată în arhitectură se poate vorbi de semn, în loc de formă.

Paralelismul nu înseamnă analogie: în domeniul construcției structuralismul îndeplinește o operație de același tip ca cea pe care o îndeplinește în domeniul reprezentării pictura, care pornește de la premise impresioniste. Operația constă, în esență, în a respinge concepția unitară de „artă", după care artele sînt clasificate separat, și în a delimita, pentru fiecare din acestea, domeniul specific sau structura specifică — domeniu și structură a căror specificitate nu poate fi alta decît aceea a teh-

nicilor respective. Domeniul picturii este percepera, domeniul arhitecturii — construcţia: primul se referă la modul de receptare a realităţii, cel de al doilea la modul în care se poate interveni asupra realităţii, schimbînd-o.

Cele două procedee sînt independente şi nu au parametri formali comuni. Au, cu toate acestea, un punct de convergenţă, deoarece, după cum pictorul structurează sau organizează realitatea recepţionată, în spaţiul perceptiv, tot astfel noii arhitecţi structurează şi organizează ambientul vieţii în spaţiul constructiv. Atît arhitectura cît şi pictura urmăresc să transforme activitatea artistică, din reprezentativă în structurantă. În acest sens, folosirea betonului a dat naştere unor polemici îndelungate: trebuie să fie considerat ca un material în sine, avînd caracteristici proprii, sau ca un surogat economic al pietrei? Trebuie folosit numai în înlocuirea zidăriei şi acoperit cu un strat decorativ din alte materiale, sau trebuie să se studieze o nouă decoraţiune conform naturii noului material? Dar care era natura acestui material cu care se lucra în stare fluidă şi devenea apoi mai dur decît piatra? Ar fi fost, într-adevăr, dificil să se definească natura noului material, dar i se putea preciza tehnica ce se deosebea în mod radical de tehnica de construcţie tradiţională, deoarece nu consta în suprapunerea elementelor solide, ci în turnarea materiei lichide în forme (cofrajele din lemn).

Atunci cînd se consideră, cum dealtfel este just, că betonul nu trebuie să servească numai la stratul de tencuială, fiind un adevărat material de construcţie căruia trebuie să-i corespundă o morfologie adecvată, problema devine o problemă stilistică: forma arhitectonică se naşte *în negativ* (cofrajele goale) şi se prezintă apoi ca o formă compactă şi continuă, modelată. Este uşor de văzut cum aceasta se pretează la realizarea motivelor formale tipice pentru curentul *Art Nouveau*: desfăşurări liniare şi plastice continue, ondulate, sinuoase, îndrăzneţe, şi, pe lîngă aceasta, la lipirea ansamblului ornamental, la partea portantă, rezultînd din acelaşi proces de „fasonare". Tăria şi elasticitatea materiei solidificate, precum şi tehnica însăşi a uzinării, schimbă radical structura imaginii arhitectonice. Nu mai întîlnim mase şi volume, ci suprafeţe şi piloni portanţi subţiri, nici echilibrul de plinuri plastice şi de goluri cu efect de perspectivă, ci preponderenţa netă a marilor goluri pe elemente de susţinere subţiri şi rezistente. Nu mai există nici o deosebire între părţile portante şi cele de umplere, ci o modulare a formei în materia însăşi. La sfîrşitul secolului, mai ales datorită lui F. HENNEBIQUE (1843—1921) este frecvent folosit *betonul armat* obţinut prin vergele de fier introduse în amestec. Astfel creşte forţa portantă a conglomeratului, iar flexibilitatea liniară a fierului se combină cu modelarea plastică a betonului. Evoluţiile structuralismului arhitectonic al secolului al XX-lea se vor baza pe posibilităţile extraordinare de flexiune şi întindere ale betonului armat şi pe progresele tehnicii respective.

Construcţia în fier şi ciment este, fără îndoială, cauza principală a procesului rapid de industrializare a arhitecturii, atît sub aspectul prefabricării tot mai extinse, cît şi sub acela al unei metodologii de proiectare diferite şi al unei noi organizări a şantierului. Contribuţia noului sistem metodologic şi tehnologic la procesul de transformare a arhitecturii urbane a fost onorată, atît pentru producţia edilitară în serie, cît şi pentru construirea marilor complexe industriale.

**GUSTAVE COURBET**
**Domnişoarele de pe malurile Senei (Vara)**

Poeticile romantice atribuiau cea mai mare importanţă semnificaţiei dramatice sau patetice a subiectului. COURBET este convins că forţa picturii constă în pictură şi nu în subiect. În 1854 nu reprezentase într-un tablou faimos (*Bună ziua Domnule Courbet*) nimic altceva decît întîlnirea cu doi prieteni, la ţară. În 1857 înfăţişează două fete de oraş care îşi fac siesta sub arborii de pe malul rîului. Ingres le-ar fi prezentat ca nimfe

ale apelor sau pădurilor, iar Delacroix ca eroine ale unor aventuri din alte vremuri. Courbet nu idealizează nici figurile și nici peisajul. Fetele cu îmbrăcămintea lor frapantă, sînt mai mult plăcute decît frumoase: au hainele în dezordine, nu pozează, nu au nimic „spiritual", sînt leneșe, greoaie, somnoroase. Peisajul nu este decît o mică porțiune de mal, o pajiște cu cîțiva arbori. Tot ceea ce se considera *a priori* poetic este respins: frumosul, grațiosul, sentimentul naturii. Courbet vrea să vadă realitatea așa cum este, nici frumoasă, nici urîtă. Dar pentru a realiza acest lucru, neavînd altă cale, renunță la toate schemele, prejudecățile, convențiile, înclinațiile gustului. Pentru a atinge cu mîna adevărul elimină minciuna, iluzia, fantezia. *Realismul* său este principiu moral, mai înainte de a fi estetic. Nu este cult sau dragoste, imitație fidelă, ci pur și simplu, constatarea adevărului.

Deși pare să reprezinte realitatea așa cum este, ea, tabloul are o construcție complexă și foarte nouă. Orizontul este înalt, aproape că nu există cer, dincolo de geana ierboasă vedem luciul azuriu al apei sub soare, iar ceea ce ar fi trebuit să fie fondul și să dea spațiu și aer compoziției, este sufocat de masa deasă a arborilor. Frunzele sînt individualizate fiecare în parte, dar nu din gustul pentru amănunt, ci pentru a reda atmosfera aerului nemișcat. În loc să înfățișeze un peisaj cu figuri, Courbet redă atmosfera apăsătoare, toropeala între senzual și oprimant a umbrei de vară, viața pur fizică a personajelor și lucrurilor. Pe pajiștea înflorită, cele două femei, cu veșminte neglijente, sînt ca două flori enorme, cărnoase, prea înflorite. Sînt văzute de sus, cu corpurile presînd parcă iarba, frumoase (dacă au fost cîndva), de o frumusețe animală. Și după cum formele lor nu se modelează într-un spațiu înconjurător, tot astfel, culorile cărnii și veșmintelor nu apar pe un fond aerisit, ci pe covorul alăturat de iarba verde al pajiștii. În mod voit, lipsește un centru, o axă coordonatoare a reprezentării. Privirea se deplasează de la un punct la altul, cedînd



chemării notelor de culoare frapantă împrăștiate în contextul foarte rigid al tabloului, caută orizontul în acea mică dîră de cer, și se oprește la ramura care se profilează verde pe azuriu, încearcă să ghicească formele sau așezarea figurilor și se abate în grămada confuză și luminoasă a stofelor, se oprește asupra chipurilor și apoi trece la roșul viu al genții. Totul are aceeași importanță, sau nu are nici una. Pictorul nu are nici un motiv să atribuie figurilor umane o semnificație diferită de cea a arborilor, ierbii, florilor, a bărcii legate de țărm. Deși fiecare lucru se vede și este expus privirii cu aceeași intensitate, descrierea nu este detaliată. Pictura este amplă, cu un amestec dens de pastă, scara cromatică este limitată la puține tonuri dominante (albe, roșii, verzi, brune). Unitatea planului imaginii (pajiște-rîu), ca și lipsa unei arhitecturi compoziționale au două scopuri: să blocheze fuga privirii către orizont și să facă în așa fel, încît toate notele cromatice, fiecare cu vibrația sa proprie, să se impună simultan atenției.

Această simultaneitate a notelor cromatice, suprapunerea semnificațiilor ale căror purtătoare sînt, nu au nimic comun cu unitatea senzației vizuale, pe care, cîțiva ani mai tîrziu, Manet o va
obține cu *Prînzul pe iarbă*, dar există, cu toate 114
acestea, premisele necesare. Manet și impresioniștii vor căuta să fixeze autenticitatea realului în puritatea absolută a senzației vizuale și vor iniția, în felul acesta, un nou studiu bazat pe percepție. Courbet realizează o operă de ruptură: făcînd abstracție de toate concepțiile *a priori* ale realității, susținînd necesitatea înfruntării directe și fără prejudecată a realului cu toate contradicțiile sale, pune premisele *etice* fără de care studiul cognitiv al lui Manet și al impresioniștilor nu ar fi fost posibil. Ceea ce Courbet depășește în mod hotărît în *Domnișoarele*, este pe de o parte, construcția formală unitară a artei clasice, iar pe de alta, continuitatea melodică, subordonarea tuturor elementelor compoziției unui sentiment dominant. Tabloul nu redă un episod sau o anecdotă, ci un fragment din realitate: peisajul nu vrea să repre-

zinte natura, ci un loc oarecare; figurile sînt văzute ca simple prezențe fizice, fără pretenția de a le interpreta sentimentele. Observăm plăcerea odihnei, dar și zăpușeala apăsătoare a amiezii, senzualitate și plictiseală, frumusețe și vulgaritate, provocare și trîndăvie. Realitatea este complexă, uneori confuză și trebuie luată așa cum este. Nu trebuie ca pictorului să-i placă lucrurile pe care le pictează, nici ca cel care le privește să se îndrăgostească de tablou. Tabloul însuși nu este proiecția realului, ci o frîntură din realitate. Amestecurile de culori ale lui Courbet sînt dense și apăsătoare, materia picturală nu este deloc disimulată, este ca o argilă în care artistul plăsmuiește acel lucru real care este tabloul.

În politică, Courbet a fost un revoluționar sau, mai curînd, un revoltat: a refuzat Legiunea de Onoare, a fost un înfocat adept al Comunei (1871) și, ca atare, întemnițat, constrîns să se refugieze în Elveția, spoliat de toate bunurile. Nu a transpus însă în artă pasiunea sa politică, așa cum făcuse în 1830 un artist mult mai puțin angajat, Delacroix. Un *realism* orientat din punct de vedere ideologic nu ar fi un realism, deoarece nu ar reflecta realitatea așa cum este, ci așa cum am dori să fie. Cu toate acestea, realismul lui Courbet răspunde necesității de a lua cunoștință de realitate cu sfîșierile și contradicțiile ei, de a te identifica cu aceasta, de a trăi, adică putința de a parveni la acea noțiune a situației obiective, fără de care ideologia nu este un avînt revoluționar, ci curată utopie.

**EDOUARD MANET**
**Prînzul pe iarbă**

Cu unsprezece ani mai înainte de faimoasa expoziție a impresioniștilor, care a avut loc în atelierul fotografului Nadar, MANET expusese această pînză, respinsă de *Salonul* oficial, la „Salon des refusés". Publicul și critica au fost indignați din cauza „absurdității" subiectului (o femeie goală conversează într-o pădure cu doi domni îmbrăcați) și din cauza redării picturale fără clar-obscur și relief, cu zone de culoare inexpresivă. Nici în politică și nici în artă, Manet nu avea veleități revoluționare. Aparținea unei familii din înalta burghezie, frecventa societatea elegantă, călătorea, era prieten cu literați și poeți (Baudelaire, Mallarmé). Ca pictor s-a format în atelierul unui artist academic (Couture) și studiind la Louvre operele maeștrilor din trecut: ale venețienilor din secolul al XVI-lea (în special Tițian), ale olandezilor din secolul al XVII-lea (Frans Hals), ale spaniolilor (Velázquez și Goya). Dintre contemporani îl interesa, desigur, Courbet (*Prînzul* — despre care am vorbit mai înainte și *Domnișoarele de pe malurile Senei* din 1857). Subiectul neverosimil al tabloului arată că nu accepta decît parțial și cu rezerve, programul realist al lui Courbet. Intenția sa precisă, declarată este: „să aparții propriei tale epoci", „să pictezi ceea ce se vede". Dar aceasta nu înseamnă să faci portretul oamenilor, să povestești cronica propriei tale epoci: ține de epocă (să ne gîndim la Baudelaire) neglijarea și disprețuirea caracterului anecdotic sau narativ al operei de artă. Aparenta incongruență a subiectului ajuta *să se vadă* dincolo de orice convenționalitate narativă.

Nu este adevărat că Manet ar fi fost indiferent față de subiect (căruia poeticile romantice îi acordau o mare importanță) și că s-ar fi preocupat numai de efectul coloristic strălucitor. A studiat timp îndelungat tema și compoziția tabloului *Prînzul*. Tema „conversației" între personaje nude și îmbrăcate, într-un peisaj, apăruse într-un tablou venețian de la începutul secolului al XVI-lea (*Concertul cîmpenesc* atribuit pe atunci lui Palma il Vecchio, iar astăzi lui Giorgione și lui Tițian tînăr). Compoziția reia dintr-o gravură a lui Marcantonio Raimondi, un grup de divinități fluviale regăsite și-n *Judecata lui Paris* de Rafael și nu este o referire întîmplătoare, deoarece motivul dominant în *Prînzul* este transparența apei în umbra răcoroasă a pădurii. Manet, deci, nu se preocupă de subiect ca acțiune sau episod (în sens romantic), ci elaborează un material compozițional și tematic

preluat de istoria picturii. Dar omul „propriei sale epoci" transformă divinitățile fluviale în parizieni în vacanță, iar concertul, în prînz în aer liber. Pentru a picta „ceea ce se vede", Manet transpune compoziția clasică în „transparența aerului"; operația nu privește reluarea adevărului, ci marile structuri ale reprezentării picturale. O imagine istorică este reconstituită potrivit valorilor la care conștiința „modernă" a devenit sensibilă. Să observăm figurile: chiar și atunci cînd sînt văzute în racursiu, ele se prezintă ca zone de culori netede, fără treceri de clarobscur, abia diferențiate de modul în care este absorbită sau reflectată lumina: carnația păstoasă și aproape luminoasă a femeii goale, brunurile, negrurile și alburile veșmintelor. Lumina nu este o rază care atinge corpurile, accentuînd părțile proeminente și lăsînd în umbră pe cele retrase: *cantitatea* de lumină se identifică cu *calitatea* culorilor. Să observăm peisajul: ca și în pictura olandeză din secolul al XVII-lea și în cea engleză din secolul al XVIII-lea, el are o structură de perspectivă, de culise arborescente, cu trei deschizături de ochean spre lumina fondului. Apa, iarba și frunzișul formează tot atîtea pînze transparente și paralele, care se suprapun, formînd zone mai dese sau mai rare de penumbră verde-azurie. Frunzele verzi se oglindesc în apă, iar albastrul apei se evaporă în atmosfera colorată de verdele arborilor. În acest joc mobil de văluri de aer, culorile intense ale figurilor constituie structura portantă a întregii compoziții.

Este clar că dacă lumina se identifică cu culoarea și nu are, deci, o incidență precisă, ea nu poate modela forma prin treceri sau întrepătrunderi de clar și obscur. Neexistînd un efect de volum nu poate exista nici un efect corespunzător de vid. Între corpurile solide și spațiul în care sînt circumscrise nu mai există deosebiri: în imagine (și pentru Manet imaginea este senzația vizuală) nu există elemente pozitive și negative, totul se oferă privirii prin intermediul culorii. Figuri și spațiu, deci, un singur context: Manet nu



vede figurile *înăuntru*, ci cu mediul. În senzația vizuală nu există deosebiri între lucruri și spațiu, așa cum există între conținut și ceea ce îl conține. Dacă artistul își propune să redea senzația în stare pură, mai înainte de a fi elaborată și corectată de intelect, el face acest lucru deoarece consideră senzația ca fiind experiență autentică, iar noțiunea intelectuală experiență neautentică, viciată de prejudecăți sau conveniențe. Senzația nu este, deci, un *dat*, ci o *stare*, a conștiinței, iar conștiința nu se realizează în experiența făcută și meditată, ci în experiența care se face. Ea se identifică, deci, cu existența însăși.

Așa după cum nu există deosebire de pozitiv și negativ între lucruri și spațiu, tot astfel nu există deosebire de pozitiv și negativ între lumină și umbră: umbra nu este decît o pată de culoare care se juxtapune altora, mai mult sau mai puțin luminoase. Între toate petele de culoare există raporturi reciproce. Deși Manet nu aplică încă, așa cum au aplicat mai tîrziu impresioniștii, legea culorilor complementare (sau a „contrastelor simultane"), întregul său spațiu pictural este alcătuit din aceste raporturi. Exemplul tipic este natura statică cu veșminte și fructe în prim plan: albastrul stofei și verdele frunzelor (tonuri reci) capătă valoare în contact cu galbenul pîinii și al pălăriei de paie, cu roșul fructelor (tonuri calde); albul liniilor și negrul panglicii de catifea a pălăriei nu sînt cele două extreme (pozitiv și negativ) ale unei gradații cromatice, ci două note sau timbruri de culoare, de aceeași intensitate și valoare. De asemenea, și în alegerea culorilor și în combinarea lor trebuie să se acorde o mai mare atenție redării picturale decît adevărului. Manet a învățat acordurile în negru, cenușiu, galben, sau roz de la un englez din secolul al XVIII-lea, Reynolds, culorile negre catifelate, de la un olandez din secolul al XVII-lea, Frans Hals, tușa amplă și constructivă, forța voalării, de la Velázquez, iar transparența frunzelor, de la un alt englez, Gainsborough.

Prea angajat ca să retrăiască istoria picturii „ca om al epocii sale", Manet nu vrea să facă parte din grupul impresioniștilor, care, totuși, îl considerau călăuza lor ideală. A urmărit însă cu interes și simpatie studiile impresioniștilor, apropiindu-se tot mai mult, mai ales în ultimul deceniu al vieții sale, de dezvoltarea acelei picturi *en plein-air*, pe care a inițiat-o el însuși cu *Prînzul*.

**ALFRED SISLEY**
**Insula la Grande Jatte**
**CLAUDE MONET**
**Regata de la Argenteuil. Catedrala**

În anii care premerg primei expoziții (1874), dintre cei care vor fi numiți impresioniști, Manet, Sisley și Renoir lucrau adesea împreună pe malurile Senei, la porțile Parisului. Scopul cercetării lor era să redea senzația vizuală în instantaneitatea sa absolută. Metoda era munca *en plein-air* de la început pînă la sfîrșit. Tema studiului consta în transparențele apei și atmosferei. Se renunță la procedeul obișnuit constînd în tratarea schițelor făcute după model în atelier, aplicîndu-se anumite reguli de compoziție și lumină. Se alege motivul fluvial, deoarece acesta exclude stabilitatea planurilor cu efect de perspectivă și sursă fixă de lumină, elemente care se aflau la baza acelor reguli. Se adoptă o tehnică rapidă în tușă, evitîndu-se combinarea culorilor pe pînză și amestecarea albului cu negrul în culoare pentru a se obține clarul și obscurul. În ciuda premiselor comune, cele două tablouri pictate în 1873 de SISLEY și de MONET dovedesc două stadii diferite ale cercetării: Sisley rămîne în urmă, deoarece, deși și-a propus să obțină cu reprezentarea frontală o obiectivitate riguroasă, nu s-a putut elibera îndeajuns de sentimentul naturii pentru a pune în mod hotărît problema senzației vizuale.

În pictura sa, arborii desfrunziți formează o cortină transparentă care joacă rolul de plan intermediar sau de legătură între suprafața apei și profunzimea atmosferei. În redarea casei, părțile luminate și cele din umbră sînt obținute prin tonuri juxtapuse (ca și la Corot), dar în raportul tonal rămîne o relație de clarobscur. Apa este pictată cu trăsături de penel dense și minuțioase, în trei note acordate: aurul îmbătrînit al reflexului arborilor, albastrul și albul cerului. Trei note acordate și, în planul superior, mai vibrate. Pictorul reține noțiunea comună pentru care reflectarea unui lucru este mai puțin sigură și hotărîtă decît lucrul. Noțiunea comună îl împiedică, de asemenea, să rezolve profunzimea spațiului în suprafețele picturii: prin diafragma rară a arborilor privirea străbate depărtări sugestive, poetice, romantice. Prin noua tehnică, Sisley caută o natură mai adevărată, mai subtil emotivă. Problema nu era natura (obiectul), ci activitatea subiectului care o percepe.

Monet are curajul să elimine toate raporturile între el și obiect: nu numai convențiunile de *atelier* (perspectiva , etc.), nu numai noțiunile obișnuite și sensul comun, ci și acel atît de decantat „sentiment al naturii". El aduce în apa albastră roșul, verdele, albul caselor, arborilor, velelor. Nu are importanță dacă reflexul unui lucru este mai puțin cert decît lucrul: *percepția* reflexului este, ca percepție, tot atît de concretă ca și percepția lucrului. Sisley și-a dat silința să identifice speciile de arbori, iar la case să stabilească poziția pereților și a acoperișului. Monet a fixat notele culorii fără a se întreba cărui tip de obiect îi corespund. Cu albul insistent al velelor și din reflexele lor a rezolvat profunzimea într-un singur plan: spațiul este profund, retina nu. Pictura nu trebuie să redea ceea ce se află înaintea ochilor, ci ceea ce se află pe retina celui care privește. El nu face deosebire nici măcar între lucruri și ambianța de spațiu și lumină în care se află: culorile nu sînt iluminate, deci factorii luminoși sînt elementele constructive ale tabloului.

Sisley n-a ajuns la senzație, s-a oprit la sensibilitate, ca un arhitect care duce la bun sfîrșit, cu o deosebită abilitate, o structură tradițională, reușind să o facă să realizeze efecte noi. Lăsînd la o parte sentimentul și sensibilitatea, Monet a

creat o structură mai puternică și mai elastică, complet nouă. Saltul său este unul calitativ, care nu este diferit de cel al constructorilor, ce folosind fierul în loc de piatră, definesc un spațiu complet diferit din punct de vedere structural. Pe acest drum Sisley nu putea merge prea departe. A urmărit, într-adevăr, să facă tot mai sensibilă imaginea peisajului romantic al lui Corot, Daubigny și Constable (el însuși era de origine engleză), modernizînd-o cu rămășițele descoperirilor
122 impresioniste. Monet, în schimb, atunci cînd mult mai tîrziu (1894) pictează catedrala din Rouen, a făcut un drum lung, dar într-o direcție atît de neașteptată, încît se poate spune că la acea dată Sisley era mai impresionist decît el. Cu toate acestea, nu este cîtuși de puțin adevărat că, dîndu-și seama de limita fizică sau optică a cercetării impresioniste, Monet ar fi abandonat-o pentru a se întoarce la valorile spiritului, la poezie. Știa să judece: a descoperit senzația vizuală autentică, în stare pură. Dar după aceea? Evident, scopul nu putea fi acela de a furniza material de studiu psihologiei experimentale. A presupune că autenticitatea senzației vizuale trebuie să fie elaborată și sub jurisdicția intelectului rectificînd, așadar, impresia imediată prin sensul comun și noțiunile curente, ar fi însemnat distrugerea descoperirii și reîntoarcerea la acea *routine* a picturii academice. Ceea ce nu putea face știința și nici simțul comun, ci numai pictura nouă, era de a clarifica ce tip de activitate se putea construi cu acea experiență nouă, fără a o distruge, care adică, ar putea fi drumul și desfășurarea sa în viața interioară, a unei interiorități, ce, în plus, încerca să se exprime prin acțiunea pictorului, același care a condus la acea experiență mai înainte și acum trebuia să o ducă mai departe, identificînd rațiunea datorită căreia era o experiență necesară, vitală. Desigur, în acei douăzeci de ani, Monet nu s-a mișcat în gol: urmărise controversa dintre neoimpresionismul „științific" și spiritualismul simbolist, știa foarte bine în ce cercetare dificilă era angajat Cézanne în izolarea sa provensală, se afla printre cei ce



frecventau „marțea" literară a lui Mallarmé. Sînt factori care au acționat, fără îndoială, asupra orientării muncii sale, dar cercetarea lui era încă, și trebuia să mai rămînă un timp, o cercetare avansată și perfect coerentă cu premisele impresionismului „istoric". O demonstrează importanța pe care ea a avut-o pentru artiștii hotărît moderni, cum era Vuillard și Bonnard. Se poate admite deci, că în acest tablou catedrala apare poetizată sau sublimată, luată ca simbolul unui oraș antic, sau, chiar al tuturor catedralelor, al Bisericii. Se poate observa cum catedrala crește alături de căsuța vecină, semnificînd astfel protecția divină asupra comunității citadine. „Motivul" este un monument bine cunoscut și pictorul și-a propus să-l facă de nerecunoscut, cufundîndu-l într-o vreme umedă și rece, crepusculară și prezentîndu-ne o singură parte a fațadei. Marele ecran oblic este sfîșiat de scobituri și proeminențe, ce pun în mișcare atmosfera vaporoasă, violacee, în care este învăluită. Puțina lumină rece care pătrunde prin acea perdea și este retrimisă de piatră se răsfrînge într-un joc foarte mobil de raze și reflexe. Este tot studiul refracțiilor, difracțiilor, reflexiilor și descompunerilor pe care Monet l-a inițiat mai înainte pe malurile Senei și pe care îl va duce pînă la capăt, un studiu, care, în ultimă instanță, urmărește să separe imaginea, ca fapt interior, de exterioritatea și obiectivitatea lucrului. Aici „lucrul" (catedrala) nu se vede bine ci doar parțial. Dar dacă lucrul este întotdeauna un lucru definitiv, imaginea tinde să crească, să ocupe tot spațiul conștiinței noastre, să o depășească, chiar. Se simte că fațada se prelungește dincolo de limitele tabloului, iese din cîmpul nostru vizual: cîmpul vizual nu coincide cu cîmpul conștiinței. Desigur, în jurul diafragmei găurite a acelei fațade se asociază și se sudează multe alte imagini, care ne vin din minte sau țîșnesc din imaginație. Stolul de rîndunele, de exemplu, redă sensul înălțimii amețitoare a turnului.

În fine, impresia vizuală nu a rămas lipită de retină: fiind deja, chiar de la început, un fapt al

imaginației, a urmat drumul său în dimensiunea psihică a imaginarului pînă la transformarea sa în viziune. Nu s-a dovedit oare de către psihologia experimentală că imaginile care se formează în minte, independent de lucruri, sînt „percepții" exact ca și imaginile determinate de percepția lucrurilor? Tînăr, Monet elaborase și practicase o tehnică rapidă pentru a prinde în flagranța sa o imagine perceptivă, care nu putea dura decît puține momente. Mai tîrziu, elaborează tehnica ce înregistrează și vizualizează *durata* impresiei, prezența acesteia în timpii lungi ai existenței psihice, și nu numai în spațiul plat, superficial al *choc*-ului perceptiv. Pentru a-l explica pe Bonnard, va trebui să recurgem la gîndirea bergsoniană a acelui *continuum* spațio-temporal. Merită să vedem în ce măsură, experiența picturii lui Monet a contribuit, dacă nu întîmplător, la formarea gîndirii lui Bergson, preocupat întotdeauna de ceea ce se va întîmpla în domeniul artei și poeziei.

### AUGUSTE RENOIR
**Moulin de la Galette**

Impresionismul ia naștere odată cu asocierea dintre Monet și Renoir, care între 1869 și 1874 lucrau adesea împreună pe malurile Senei, *en plein air*, deciși să termine cu toate regulile de *atelier* (perspectivă, compoziție, clarobscur) și să găsească o pictură care să redea „impresia" vizuală în instantaneitatea și flagranța sa. Cu toate acestea, *RENOIR* va fi primul care dezertează de la expozițiile grupului din 1878, respinge orice program și își caută succesul în cadrul acelor *Salons* oficiale: „consider că trebuie să fac cea mai bună pictură posibilă, tot așa cum pentru Verlaine și Mallarmé poezia nu constă în adîncimea gîndurilor, ci în contextul ritmic al sunetelor. Pictorul lucrează cu culorile, tot așa cum poetul lucrează cu cuvintele. Natura este un pretext, poate un mijloc. Scopul este tabloul: o țesătură deasă, animată, bogată, vibrantă de note cromatice pe o suprafață. Renoir pictează atent, cu mici trăsături de penel, fiecare din acestea punînd pe pînză o



notă cromatică, cea mai pură posibilă, cea mai potrivită în timbrul care o izolează și în tonul care o leagă de celelalte. Lumina tabloului nu este lumina naturală. Ea se împrăștie și se răspîndește de la miriade de note colorate.

Spațiul tabloului nu mai este proiecția efectului de perspectivă a spațiului real, ci are întinderea și adîncimea delimitate de gamele clare și strălucitoare ale culorilor. Figurile nu sînt decît aspecte generate de acel spațiu și de acea lumină. Nu conținutul generează forma, ci forma, în deplinătatea sa, evocă un conținut. La maturitate, Renoir va crea, chiar un nou clasicism: nimfele sale înfloritoare vor fi figura mitologică a acelui spațiu realizat numai din sonoritate și vibrații cromatice. Idealul nu mai este natura frumoasă, ci pictura frumoasă. Dar ideea de „frumos", căreia Degas îi este ostil și care altora le este indiferentă, rămîne și pentru că, mai ales după călătoria sa în Italia, în 1881, Renoir se întoarce în mod ideal la marii maeștri ai „frumosului", la Ingres și, încetul cu încetul, la Rafael și la pictura pompeiană. Bătrîn, va face cîteva sculpturi — figuri de femei, mari, mitice, care par să dea formă în plenitudinea plastică a corpurilor lor, întregului spațiu, întregii lumini a lumii.

Poziția lui Renoir, care poate apărea independentă și de neangajare față de acțiunea reformistă a impresioniștilor, are rațiunile sale istorice: coincide cu aceea a poeților contemporani lui (și cu a unui muzician, Debussy), dar în ciuda declarațiilor de abținere, este și aceasta o poziție reformistă și polemică. A face pictură pură însemna concentrarea cercetării asupra unei tehnici al cărei scop era acela de a produce un obiect — tabloul — considerat desăvîrșit și absolut prin el însuși, lipsit de scopuri utilitare exemplare. Artistul este artizanul care îl fabrică (Renoir a avut o formație meșteșugărească, iar ca pictor de porțelanuri a manifestat întotdeauna interes pentru decorări). Și pentru că tabloul este obiectul ideal, și tehnica prin care este produs va fi o tehnică ideală. Era ceea ce susțineau pe plan teoretic și cu puternice

argumente polemice Ruskin și Morris în Anglia, încercînd, în felul acesta, să combată decadența gustului, pierderea respectului față de muncă, provocate de mecanizarea tehnicii și de utilitarismul producției industriale. Era ceea ce în Franța susținea un prieten al lui Renoir F. BRACQUEMOND — pictor, gravor, ceramist și teoretician — fiind printre altele, primul care a studiat și răspîndit arta japoneză ca artă care nu făcea deosebire între „concept" și decorare, iar prin sinteza dintre semn și culoare comunica, nu gîndurile sau emoțiile artistului, ci propria și extraordinara ei perfecție de „stil". Tehnica drept stil, deci, sau salvarea prin stilul artei a acelei tehnici meșteșugărești pe care industria o discredita și o umilea: acesta a fost angajamentul profund al lui Renoir. El evita însă implicațiile etico-religioase din care Ruskin și Morris deduceau necesitatea unei întoarceri la religiozitatea medievală, neexistînd nici o afinitate (ci antiteză) între pictura sa senzuală și păgînă și zelul religios, aproape ascetic, al prerafaeliților englezi. De asemenea, Renoir nu se va lăsa atras nici de spiritualismul abstract al simboliștilor. Nici măcar pe acest teren, Renoir nu putea admite că pictura ar avea scopuri secundare, religioase, nereale sau sociale, pictura se putea justifica numai prin realitatea concretă a propriei sale istorii. Dar istoria picturii nu era, pentru el, istoria ideilor exprimate prin pictură. În maeștrii trecutului, pe care îi „citea" cu o deosebită grijă, căuta de fiecare dată în fața șevaletului doar soluțiile găsite la micile și esențialele probleme ale meseriei de pictor: cum să fie puse de acord două tonuri, cum să se obțină o transparență sau o dizolvare, cum să se mențină puritatea vibrației fără să se piardă unitatea tonului. Ceea ce îl interesa nu era concepția formală, ci expresia picturală, așa după cum pe poeți și muzicieni nu-i mai interesa arhitectura poemului sau operei, ci fraza poetică sau muzicală. Pentru el nu avea nici o importanță faptul că soluția fericită se găsea la Ingres sau Delacroix, la Watteau, Tiepolo, Rafael sau Veronese. Istoria sa nu era



o construcție logică, ci un ansamblu de însemnări din lecturile făcute — dacă se poate spune — cu penelul în mînă pentru perfecționarea creației sale. Mai mult decît o istorie, pictura este deci, *o poetică*, în sensul specific pe care acest termen îl dobîndește la Mallarmé, a cărui *poezie* este împlinirea sau explicația, singura posibilă, a poeticii sale. Se explică, astfel, și nu ca o intoleranță la problemă, aversiunea pe care o avea Renoir față de orice formulă teoretică străină de concretizarea *acțiunii* picturale, și, în același timp, atenția cu care urmărește pictura altora, culegînd sugestii nu numai de la marii maeștri ai unui trecut mai îndepărtat sau mai apropiat, ci și de la Manet, Monet, Seurat sau Cézanne, pe care l-a prețuit întotdeauna la justa lui valoare. Tocmai modul său de a pune întreaga existență a trecutului în prezentul absolut al operei care se creează îl împiedica pe Renoir să se piardă în nostalgii absurde, în evocări neactuale: apărarea riguroasă, foarte fermă a picturii nu comemora grandoarea ei pierdută, ci îi afirma actualitatea.

**EDGAR DEGAS**
**Băutorii de absint**

Admirator, și de tînăr, discipol indirect al lui Ingres, DEGAS a făcut parte din grupul de avangardă al impresioniștilor, deși studiul său avea să se abată de la al lor și să-l conducă, mai tîrziu, la ideea de a căuta în sculptură mijlocul cel mai potrivit pentru a realiza sinteza, la care aspira, dintre mișcare și spațiu. Se spune că a fost mai mult desenator decît colorist. Cînd a fost, nu din această cauză a fost un antiimpresionist între impresioniști, sau, și mai rău, un spirit ambiguu care oscila între un avînt progresist și o frînă conservatoare. Impresionismului lui Monet sau al lui Renoir îi opune o obiecție de fond: senzația exactă este de fapt mintală, mai înainte de a fi vizual; nu poate exista un nou mod de a vedea fără un nou mod de a gîndi.

Artistul nu este un aparat receptor, un ecran imobil pe care se proiectează imaginea nemișcată

a creației: este o ființă capabilă să capteze realitatea, să-și apropie spațiul. Acesta nu are însă o structură dată și constantă, nu se poate reduce la perspectiva geometrică, euclidiană: are întinderea, adîncimea, ritmul dinamic al acțiunii umane, și cum nu există acțiune fără spațiu, tot astfel, fără acțiune umană nu există spațiu, ci doar întindere inertă și amorfă. Nu este numai o problemă de ochi, așa după cum gîndea Monet: este izbucnirea inteligenței care vrea să vadă și să ia, este și gestul mîinii, al întregii ființe fizice și psihice. Desenul lui Degas este un gest rapid, care apucă, un gest hotărît care înșfacă ceva din real. Este altceva decît contemplare: ceea ce se cheamă senzație vizuală este produsul unui mecanism agil de prindere care are structura sa. Ceea ce numim spațiu real, sîntem noi înșine în realitate. Spațiul nu este static, ci dinamic. Și deoarece existența este un tot, nu există o separație între subiectul care vede și obiectul văzut.

Întotdeauna în opera sa, spațiul de dincolo de tablou, spațiul vieții, se continuă în tablou, se infiltrează și accelerează cursa liniilor la orizont. Nici gestul care *face* spațiul nu mai poate fi gestul deliberat, conștient, istoric, adică acela care forma spațiul privilegiat cu efect de perspectivă al picturii clasice, sau „istorice", și care putea fi doar contemplat ca fiind exemplar. În pictura lui
126, 127. Degas apar frecvent două teme: balerine de operă și femei spălîndu-se sau pieptănîndu-se. În primul caz sîntem în prezența unor corpuri plăsmuite din exercițiul unei mișcări ritmice, esențiale, în cel de al doilea, a unor corpuri ce execută mișcări obișnuite, cu care plămădesc spațiul în care se mișcă, precum peștii în apă. Corpul uman nu este o entitate abstractă, mereu aceeași: acțiunile sale au cauze fizice și psihice, despre care el nu are întotdeauna, ci doar uneori, cunoștință.

Spațiul lui Degas, deși este un spațiu absolut concret, esențial, nu este „natural" (nu-i plăcea să picteze peisaje), ci psihologic și social: de aici derivă interesul lui foarte viu pentru lumea prezentă



non-istorică. Degas pune la punct o tehnică ce nu mai este de *predare*, ci de *luare:* culorile sale sînt aride, fără formă și strălucitoare, deoarece în dinamismul imaginii nimic nu trebuie să se fixeze și să dureze. Motiv pentru care el folosește adesea pastelul, cu care poate traduce imediat în culoare gestul rapid al semnului. Se folosește fără prejudecată de fotografie, care relevă aspecte sau momente de adevăr ce scapă ochiului. Ca și fotografia, pictura trebuie să vadă și să facă vizibile lucruri pe care ochiul nu le vede și, mai ales, să redea o imagine instantanee în care ochiul și mintea să nu poată încă să separe lucrul ce se mișcă de spațiul în care se mișcă. Fotografia redă însă un moment, în timp ce pictura redă o sinteză a mișcării. De aceea pictura nu poate fi înlocuită de fotografie. Degas a studiat, printre primii, stampele japoneze, nu din gust pentru exotism, ci atras de noutatea acelui sistem de figurație, care, eliminînd corporalitatea volumului și culorii, topea în același gest—semn mișcarea corpurilor și spațiului. La maturitate a sculptat. El va sintetiza în sigla mișcării un nucleu plastic, un punct de intensitate maximă a dinamismului spațiului. Și de la el, mai mult decît de la alți sculptori de profesie obsedați mereu de monumental, derivă sculptura modernă.

Deși studiul său trece dincolo de senzația vizuală și relevă momente psihologice, sau situații umane pe care ochiul nu le înregistrează fără voința cognitivă a gîndirii, Degas nu a cedat niciodată simpatiei sau aversiunii impulsurilor sentimentului. El este și rămîne impresionist: nu-l interesează ceea ce este *dincolo*, ci ceea ce este *înăuntrul* senzației, structura sa internă. Marea sa descoperire este tocmai aceea că senzația vizuală nu este un fenomen de suprafață, ci o structură adevărată și proprie a gîndirii. *Băutorii de absint* aparține momentului culminant al impresionismului, doi ani după prima expoziție din atelierul fotografului Nadar. Deși este un tablou impresionist chiar și în intenție, el se situează, totuși, foarte departe de motivele sărbătorești și de gamele cro-

matice frapante ale impresioniştilor. Degas sacrifică tendinţei grupului, cultul său pentru Ingres, care pentru nimic în lume nu ar fi luat ca model două tipuri umane atît de comune şi mediocre: un *bohémien* şi o mică prostituată îndobitocită de alcool. Nici măcar Courbet, Manet şi Renoir nu ar fi făcut-o; nici Baudelaire nu ar fi aprobat acest lucru. Dar Degas nu o face pentru polemică socială. El nu judecă, nu condamnă, nu se înduioşează, nu ironizează. Îi este suficient să descopere, în mod obiectiv, solidaritatea dintre *acele* figuri şi *acel* mediu. Descoperirea cazului uman, avînd în vedere capacitatea de reprezentare a aparatului său pictural, este aproape involuntară (dar Degas a plătit în viaţă acest exces de luciditate cu singurătatea şi anxietatea).

Iată cum funcţionează aparatul său de captare şi iată structura fotogramei. O mare parte a tabloului este ocupată de perspectiva oblică, cu o deviaţie bruscă a meselor de marmură de la unghiul ascuţit. În tablou se *intră* de-a lungul acestei călăuze impuse, ca şi cînd noi înşine am fi în acea cafenea, la una din mese. Deviaţia întîrzie întîlnirea noastră cu cele două personaje. Atenţia ne este atrasă mai întîi de sticla goală de pe tavă, apoi de cele două pahare cu băuturi, aproape ca printr-o asociaţie spontană de idei. În primul pahar se află o băutură galbenă care stabileşte un raport cu panglicile galbene de pe corsetul femeii; în cel de al doilea, un lichid roşu-brun, în raport cu îmbrăcămintea, barba, coloritul bărbatului. Astfel se ajunge la centrul temei, dar tema nu este centrul tabloului. Cei doi nu se mişcă, sînt absenţi, lipsiţi de expresie şi de gest, dar prizonieri în spaţiul mic dintre măsuţă şi spătarul băncii, alunecă într-o perspectivă pe care peretele de oglinzi, în spate, o face şi mai nesigură şi fugară. Această nouă perspectivă reliefează însă figurile. La faţă, mai înainte de paloarea nesănătoasă a feţei, ne izbesc unele amănunte dizgraţioase, aproape groteşti: luxul fals, întrutotul profesional, al ciucurilor albi de la pantofi, al garniturilor de dantelă ale corsetului, al pălăriei uzate; la bărbat, vulgaritatea corpolentă şi sanguină, îngîmfarea stupidă. Este o umanitate epuizată şi irosită, oprită în timpul gol şi în spaţiul stagnant, rece ca marmura meselor prost spălate, o umanitate uzată şi decolorată ca şi catifeaua canapelelor, tulbure ca şi oglinzile întunecate. În pofida analizei reci, senzaţia vizuală se află acolo, intactă. Nu a fost aprofundată, interpretată sau elaborată: semnificaţia umană este implicată în datul vizual. Impresia vizuală nu înseamnă, deci, a ne limita la a vedea, renunţînd la a înţelege, este un nou mod de a înţelege lucruri neînţelese la început. În acest fel, Degas desface legătura dintre senzaţia vizuală impresionistă şi emoţia romantică. Tocmai el, adept convins al lui Ingres, scapă de complexul de inferioritate pe care însuşi Renoir, însuşi Cézanne îl au faţă de luciditatea perfectă a lui Ingres. Pentru Degas, atît de sensibil la realitatea epocii sale, clasicul nu mai este nici frumuseţe şi nici raţiune: este pur şi simplu refuzul sentimentului în numele unei obiectivităţi superioare.



**PAUL CÉZANNE**
**Măgarul şi hoţii.**
**Casa spînzuratului de la Auvers.**
**Jucătorii de cărţi.**
**Muntele Sainte Victoire.**

Biografia fără evenimente a lui **CÉZANNE** ne ajută să înţelegem pictura sa, care încheie parabola impresionismului şi formează trunchiul din care se nasc marile curente din prima jumătate a secolului al XX-lea. Cézanne a renunţat să aibă o viaţă, pentru a-şi crea opera, sau mai curînd, a făcut din operă viaţa sa Destul de bogat pentru a trăi din ceea ce avea, s-a izolat în casa sa din Provence. Curînd renunţă şi la şederile sale intermitente la Paris şi nu va menţine decît rare contacte cu prietenii pe care îi stimează mai mult — Monet, Pissarro, Renoir. Nici măcar acestora nu le permitea, totuşi, să se amestece în munca sa. Lucra neobosit, cu metodă, conştient de marea importanţă a ceea ce făcea, deşi nu era întotdeauna satisfăcut.

Dacă uneori i se întîmpla să dorească succesul care i se refuza nu făcea nimic pentru a-l obține. Nu aspira să creeze opere monumentale, capodopere. Era compensat pentru oboseala cotidiană de descoperirea micilor adevăruri, care demonstrau justețea cercetării sale. El concepea pictura ca pe o cercetare pură, dezinteresată, similară acelei a savantului sau filosofului, chiar dacă se deosebeau în ceea ce privește metoda: căutarea unui adevăr, care nu putea fi găsit altfel decît cu ajutorul unei meditații active în fața adevărului, care pentru el era pictura. De-abia spre sfîrșitul vieții lui lumea și-a dat seama de măreția inegalabilă a picturii sale.

S-a format fără meșteri, căutînd să surprindă — desenînd și pictînd nucleul expresiv — structura profundă a operelor pictorilor din trecut, în special italieni (Tintoretto, Caravaggio), spanioli (El Greco, Ribera, Zurbaran) și moderni (Delacroix, Courbet, Daumier), a acestuia din urmă, poate, mai mult decît pe a celorlalți, nu pentru conținutul social și politic al operelor sale, ci pentru modul de a construi imaginea, modelînd-o dur în materia picturală. Cu ocazia diferitelor sale șederi la Paris, începînd din anul 1861, a frecventat pictorii care s-au numit apoi impresioniști. A expus cu aceștia la prima expoziție din 1874 și la a treia din 1877. Operele din această perioadă nu prezintă însă un interes deosebit pentru programul lor renovator. Probabil și datorită influenței lui Zola, prietenul său din copilărie și școală, rămîne cu încăpățînare legat de un romantism acum depășit, însă foarte acut. Își alegea temele din literatura și pictura romantică (mai ales din Delacroix) și le trata cu un avînt aproape furios, acumulînd cu spatula straturi groase de culori închise și deosebit de contrastante. Desigur, nu accepta pictura pur vizuală a prietenilor săi impresioniști. El voia să fie un poet, un literat. Dar voia să facă literatură ca pictor, și nu traducînd tema în figuri, ci mai curînd construind imaginea cu materialele grele ale picturii. Pentru aceasta reia și exagerează procedeul amestecului de culori reliefat al lui Courbet,



compoziția agitată din ultima perioadă de creație 110 70
a lui Delacroix, marile contururi negre și luminile 77,82,
palide ale lui Daumier. Manet, maestrul venerat 83, 114.
al impresioniștilor, strîmbă din nas, nu-i place „pictura murdară". Totuși, această fază de impuritate generoasă, în care Cézanne descarcă întregul său bagaj romantic, precum și opoziția sa inițială la programul impresioniștilor, este importantă. Desigur, tînărul și retrasul provincial simțea că reînnoirea fericită și cucerirea libertății de a privi lumea fără prejudecăți trebuia să fie cu totul altceva decît o revoltă împotriva gestului academic. Poate i-a fost de folos, în cei doi ani pe care i-a petrecut la Auvers-sur-Oise, vecinătatea acelui pictor curajos și meditativ, receptiv la cercetarea înaintată și lipsit de capricii, care era Pissarro. Fapt este că, aproape dintr-o dată, Cézanne a înțeles că din impresionism putea și trebuia să se nască un clasicism nou, care să nu se mai bazeze pe imitarea scolastică a anticilor, clasicism decis să creeze o imagine nouă, concretă a lumii, imagine care nu mai trebuia căutată în realitatea înconjurătoare, ci în conștiință.

Pictura nu era o literatură figurată, nici o tehnică în măsură să redea pe viu senzația vizuală, ci un mod de neînlocuit al cercetării structurilor profunde ale ființei, o cercetare ontologică, un fel de filosofie. Nu ne putem gîndi la realitate, decît în măsura în care ea este recepționată de o conștiință, nu ne putem gîndi la conștiință decît în măsura în care este încărcată de realitate. Nu se poate concepe o structură, o ordine constructivă a realității și a transformării acesteia care să nu fie structura sau ordinea conștiinței în constituirea și formarea sa. Pentru aceasta, Cézanne nu se va mai putea lipsi de senzația vizuală (ceea ce el numea „ma petite sensation"), nu va mai pune nici o tușă pe pînză decît în prezența adevărului. Nu își va mai propune să abstragă, ci totdeauna doar să „realizeze". Întregul său efort este îndreptat spre a păstra vie senzația în cursul unui proces analitic de cercetare structurală, care, fără îndoială, este un proces al gîndirii. În cursul acestui

proces senzaţia, nu numai că se păstrează, dar se şi precizează, se organizează, relevă întreaga coerenţă şi complexitate a structurii sale. Operaţia picturală nu reproduce, ci produce senzaţia: nu ca lucru dat pentru o ulterioară meditaţie, ci ca un gînd, o conştiinţă în acţiune. Ideea după care cunoaşterea realităţii nu este contemplare, ci se naşte din dorinţa de a lua şi de a-ţi însuşi, era tipică pentru estetică şi arta romantică. De aici el va trece la Courbet — al cărui realism este act de posesie — şi la impresionişti, fiecare dintre ei avînd un mod propriu de a primi, a capta, şi a acapara relitatea. Numai Cézanne depăşeşte ceea ce este abitrar, ceea ce nu poate fi justificat din punct de vedere etic, şi se găseşte în dorinţa de a lua, de a-şi însuşi. El restabileşte un echilibru absolut, o identitate hotărîtă între realitatea interioară şi cea exterioară, între eu şi lume, între creaţia conştiinţei şi creaţia realităţii.

Dacă aceasta este filosofie, nu este o filosofie care procedează prin silogisme, ci una care se plămădeşte cu experienţa vie şi actuală pe care conştiinţa o face din realitate. Modul de a contopi şi identifica experienţa (senzaţia) şi gîndirea este pictura — singurul mod care nu numai că permite să se urmărească transformarea, dar care şi transformă concret impresia fugară, aproape insesizabilă a simţurilor, în gîndire concretă, trăită capabilă să realizeze conştiinţa în totalitatea sa. El era conştient că pictînd face o filosofie care nu se putea face altfel. Într-o scrisoare din 1889 îşi justifică izolarea astfel: „am hotărît să lucrez în linişte, pînă în ziua cînd voi fi capabil să susţin *teoretic* încercările mele". Deci, teoria trebuia să vină după aceea, să se deducă din operă. Dacă, avem în vedere faptul că filosofia modernă nu este şi nu vrea să fie altceva decît o meditaţie asupra experienţei în îndeplinirea sa, sau de-a dreptul îndeplinirea sa în lumina conştiinţei, observăm că pictura lui Cézanne (a recunoscut-o şi un filosof, Merleau-Ponty) a contribuit la definirea dimensiunii etice şi ontologice a gîndirii moderne.



Astfel se explică cum Cézanne a depăşit ceea ce părea să fie caracterul tipic *francez* al impresionismului, adică o recuperare, dincolo de raţionalismul neoclasic, a unor calităţi de spontaneitate şi îndemînare în combinarea culorilor, proprii picturii franceze din secolul al XVIII-lea. Aruncînd o punte între psihologismul francez şi idealismul german, el a pus bazele unei noi culturi figurative europene. Aceasta, fireşte, nu înseamnă că trebuie să vedem în Cézanne artistul care a depăşit şi a tăgăduit presupusa superficialitate a unei arte bazate integral pe labilitatea şi inconsistenţa senzaţiei vizuale. Adevărul este tocmai contrar: aducînd senzaţia vizuală la nivelul conştiinţei, Cézanne a lărgit enorm orizontul primei perioade de cercetare impresionistă şi a realizat ceea ce putem numi un impresionism *integral*.

*Casa spînzuratului* este, după faza iniţială baroco-romantică, una din primele opere impresioniste ale lui Cézanne. Este suficient să o comparăm cu *Regata* lui Monet, operă din acelaşi an, pentru a constata cum, după prima rezistenţă, Cézanne a trecut deja în mod hotărît în avangardă. În tabloul lui Monet totul este extins, uşor, strălucitor, transparent. În tabloul lui Cézanne, compoziţia este înghesuită, masele apăsătoare, culoarea opacă. Aceasta nu pentru a obţine o mai mare acurateţe descriptivă: senzaţia rămîne senzaţie, nu se precizează în noţiune. Dar ceea ce acolo se prezintă ca suprafaţă, aici se prezintă ca masă. Cîmpia îndepărtată se intercalează forţat între casă şi colnic, pînă şi cerul nu apare în depărtare, ci se lipeşte de crestele colinelor. Există o profunzime evidentă în cărările care pătrund în adîncurile întunecate ce topesc masele. Adîncimea nu se îndepărtează însă, şi nimic nu se estompează sau se împrăştie; totul se apropie şi devine dens. Izbeşte desimea crustei culorii, aridă şi închegată ca o tencuială; amestecată cu culoarea, lumina devine materie, nu are transparenţă şi nici strălucire, ci numai o vibraţie apăsătoare, ca un zumzet în urechi. Absorbită de mase, lasă puţine urme la suprafaţă: o oarecare rărire neaşteptată a ţe-

sutului cromatic, anumite voalări transparente pe crusta întărită, cîțiva cocoloși, parcă din cîlți, pe ramurile plăpînde. Profunzimea nu este, deci, golul din jurul lucrurilor, ci *înăuntrul* materiei culorii. Nu este numai densitate, ci și structură aproape cristalină a masei cromatice. Din casă, de exemplu, nu vedem decît un perete pe care lumina se așază făcînd o crustă. Dar este suficientă piramida de umbră care o separă de construcția vecină, pentru a face simțit volumul, ca la un cub din care se vede numai o față.

Mai tîrziu, Cézanne va subția amestecul, va picta cu voalări transparente, va ajunge să se servească adesea de mijloace mai diafane, de acuarelă. Descompunînd formele în bucăți colorate, studiind amplitudinea și frecvența tușelor în așa fel încît fiecărei note cromatice să-i corespundă o formă precisă, din fiecare *petite sensation* precizează, cu o claritate extremă, rațiunea structurală, funcția specifică într-un context de relații în spațiu. Dar spațiul nu mai este o construcție de perspectivă *a priori*, ci o rezultantă. Nu este un schelet constant sub aparențe schimbătoare, ci ritmica profundă, și de fiecare dată diferită, a acelei schimbări a aparențelor sau, mai precis, a combinațiilor și substituirilor lor continue și diferite, ca sistem de relații în acțiune, în cadrul conștiinței.

Într-o scrisoare din 1904, Cézanne arată că trebuie „să tratăm natura conform cilindrului, sferei, conului, așezate în perspectivă". S-a căutat în această frază o anticipare teoretică a cubismului, mișcare ce, fără îndoială, își are originea în pictura sa, interpretată însă, în sens rațional. Cézanne nu spune că imaginile naturii trebuie să se reducă în forme geometrice. El nu se referă la un rezultat, ci la proces („a trata").

Formele geometrice *ab antiquo* care exprimă spațiul sînt instrumente mentale cu care se realizează experiența realului. Dacă într-un tablou, o portocală se apropie de sferă, sau o pară de con, aceasta nu înseamnă că portocala este sferică și para conică, ci doar că artistul a ajuns să particularizeze raportul între cele două obiecte și rea-



litate, deci a procedat în așa fel încît acea portocală și acea pară să fie o portocală și o pară, dar în același timp, forme expresive ale totalității spațiului. Deoarece formele geometrice nu sînt spațiu, ci moduri în care omul a gîndit spațiul, acestea nu sînt idei înnăscute, ci forme istorice; stăpînă pe experiența sa istorică, conștiința este gata pentru experiența realului prezent motiv pentru care Cézanne spune că aspirația sa este aceea de a-l reface pe Poussin „din natură", adică de a regăsi istoria în natură, experiența gîndită a trecutului în flagranța senzației. Fără îndoială că acesta este clasicismul său, dar ar fi mai just să se spună clasicitatea lui Cézanne.

După ce a vorbit de con și sferă, el adaugă: „natura, pentru noi oamenii, există mai curînd în profunzime decît la suprafață, de unde rezultă necesitatea de a introduce în vibrațiile noastre luminoase, reprezentate de roșu și galben, o cantitate suficientă de tonuri azurii, pentru a face simțită atmosfera". Vibrațiile luminoase emană de la obiectele pe care le învăluie atmosfera. Este vorba încă, de raportul obiect-spațiu. Conștiința, în procesul său de formare, operează această deosebire, în cadrul senzației, între tonurile calde ale obiectelor luminate și tonurile reci din atmosferă. Dar după diferențiere operează sinteza, deoarece spațiul este reprezentarea globală a ansamblului obiectelor; astfel structura, în pictura lui Cézanne, este țesutul cromatic rezultat din diviziunea culorii locale în componente calde și reci (roșii, galbene, azurii) și din combinația lor în ritmul constructiv al trăsăturilor de penel. În sfîrșit, pictura lui Cézanne nu pornește de la nici o concepție spațială *a priori*. Spațiul nu este o abstracție, ci o structură a conștiinței sau, mai precis structura conștiinței prin experiența vie a realității (senzația). În consecință, pictorul nu reprezintă realitatea așa *cum este*, și nici cum o vedem sub impulsul variat al sentimentelor, ci realitatea *în conștiință*, sau echilibrul absolut care se obține între totalitatea realului și totalitatea eului, între varietatea infinită a imaginilor și uni-

tatea formală a spațiului — conștiință. Impresionismul integral, deci, nu este altceva decît clasicism integral.

Spunînd că pentru om natura există în profunzime, Cézanne nu înțelege să se întoarcă la concepția tradițională a perspectivei, chiar dacă se opune hotărît reducerii inițiale impresioniste a profunzimii la suprafață.Tinzînd să realizeze unitatea spațiului (ca unitate a conștiinței), el nu putea concepe profunzimea ca ceva dincolo de o suprafață, și nici suprafața ca pe un plan care întretaie profunzimea. Profunzimea este una și continuă, nu este o perspectivă înaintea căreia artistul se așază și o contemplă, rămînînd în afară, ca un spectator la teatru. Nu poate exista separație între spațiul vieții sau al artistului care pictează, și spațiul tabloului. Este o necesitate pe care toți artiștii, începînd cu Delacroix, o intuiesc și încearcă să o rezolve în moduri diferite, lăsîndu-se uneori antrenați de spațialitatea atmosferico-coloristică a tabloului (Monet, Renoir, și mai tîrziu Bonnard), alteori punînd pe pînză și dincolo de pînză spațiul vieții (Degas, Toulouse-Lautrec). Primii sînt interesați, mai ales, de realitatea naturală, în care cuprind și realitatea umană sau socială. Ceilalți sînt interesați îndeosebi de realitatea umană sau socială și prezintă natura înconjurătoare, ca atare.

Mai există apoi problema subiectivului și a obiectivului, a predominării alterne a impulsului romantic asupra echilibrului clasic și viceversa. La Cézanne nu există cezură între realitatea interioară și cea exterioară. Pentru el, conștiința este în lume, iar lumea în conștiință. Eul nu cucerește lumea și nici nu este cucerit. Nu este numai echilibru paralel, ci și identitate. De aceea, clasicismul său nu este istoric, ci clasicitate pură ca aceea a lui Fidias sau Giotto, singurii „clasici" mari. Dar Cézanne nu a obținut această clasicitate absolută făcînd abstracție de experiența trăită, de prezent, fapt care nu are cum să dea naștere unei nostalgii pentru formele trecutului. Clasicitatea sa nu putea fi obținută decît după ce s-a împlinit și epuizat



experința romantismului, așa cum Cézanne a împlinit-o, mai profund decît oricare altul, în prima perioadă a carierei sale.

Dar cum poate fi conciliată actualitatea lui Cézanne cu indiferența sa aparentă față de problemele sociale, tipice timpului său? Închis în atelier, departe de lume, nu se gîndește decît la pictura sa și nu îl frămîntă gîndul că în problema generală a realității se poate ascunde o problemă socială. Un singur tablou (mai multe versiuni) pare să atingă argumentul : *Jucătorii de cărți* (1890—92). Este un motiv pe care l-ar fi putut trata Daumier, Courbet, Millet, chiar și Van Gogh în prima perioadă olandeză, cu accente diferite, realiste sau moralizatoare, subliind ceea ce nu-i scapă nici lui: modestia și seriozitatea celor doi țărani care au în joc aceeași preocupare și ritualitate pe care o au la muncă. Fără îndoială că, înfruntînd tema neobișnuită, Cézanne a voit să-i aducă un omagiu lui Courbet, pe care l-a considerat întotdeauna un maestru: impresionismul său integral, ca angajare *in toto* a realității în conștiință, era și realism integral.

Nu ar fi just să facem abstracție de situația pe care pictorul a exprimat-o în raportul psihologic între cei doi jucători: unul atent să aleagă cartea ce trebuie jucată, celălalt așteptînd. Să observăm cum este rezolvată această situație, deși poziția și gesturile personajelor sînt perfect simetrice, iar fețele inexpresive. Fixitatea jucătorului în așteptare este rezolvată prin forma cilindrică a pălăriei care se repetă în mînecă, prin linia dreaptă a spătarului scaunului, prin trimiterea la notele albe ale pipei și la guler. Pînă și fața de masă de un roșu murdar cade perpendicular pe partea sa și se ascute spre unghiul celeilalte părți. Atenția, mobilitatea psihologică a celuilalt, sînt redate de culorile mai clare și sensibile la lumina hainei, pălăriei, chipului și înfățișării mai puțin rigide, mai ondulate a trăsăturilor. Diferită nu este caracterizarea psihologică, ci modul în care masele colorate se desfășoară în spațiu și reacționează la lumină. Le leagă

şi le readuce la unitate împresurîndu-le aşa cum într-un peisaj atmosfera învăluie la fel arborii apropiaţi şi munţii îndepărtaţi — trecerea intensă de tonuri închise, roşiatic şi negru cu albastru închis, pe fond şi pe masă. Axul tabloului este constituit de reflectarea luminii pe sticlă, care nu cade exact la mijloc, ceea ce face compoziţia uşor asimetrică. Corpul mare, cilindric, al jucătorului cu pipa se vede întreg, la spate avînd un gol, în timp ce corpul mai degajat şi mai luminos al celuilalt jucător este tăiat de marginea tabloului.

Este acelaşi tip de raport, care, într-un peisaj, există între munte şi cer, între o casă şi o masă de frunze, între un mal stîncos şi o oglindă. Variaţiile de densitate şi de vibraţie nu rup unitatea spaţiului, nu îi alterează structura. Substanţa, calitatea fundamentală a culorii, rămîne întotdeauna aceeaşi. Cézanne nu umple şi nu acoperă cu culori gata pregătite, mase plastice. Dimpotrivă, construieşte mase şi volume prin intermediul culorii. Să examinăm în acest sens felul în care este construit volumul geometric al jucătorului cu pipa· un cilindru care se termină în ogivă şi în care se introduce ca un tub cilindrul oblic al braţului. Nimeni nu ar putea spune ce culoare are haina sa. Nu este aceeaşi culoare, întinsă uniform, care să fie deschisă în relief şi să se întunece în umbră. Întîlnim mai multe culori: verde, roşu, galben, violet, azuriu, dispuse în trăsături de penel oblice, care par să se completeze una pe alta. Aceeaşi diversitate tonală determină această creştere şi diminuare, această extindere şi contractare a culorii, pînă la limita unde este blocată de o altă formă colorată.

Într-una din operele sale mai tîrzii şi mai valoroase, ultima dintre multiplele imagini care prezintă *Muntele Sainte-Victoire* se poate observa pînă la ce punct de luciditate structurală a ajuns maestrul. Este imposibil să ne imaginăm o senzaţie mai proaspătă, mai instantanee şi, în acelaşi timp, definitivă: punctul în care albastrul şi cenuşiul cerului invadează muntele şi cîmpia aşa cum verdele arborilor colorează norii. Să observăm cum



ritmul, frecvenţa trăsăturilor de penel largi şi transparente susţin întreg tabloul, descompun imaginea într-o continuă şlefuire de prisme refrigente şi cum lumina, care, deşi nu atinge note înalte, dobîndind o incredibilă intensitate de mişcare, face sensibil dinamismul universal al spaţiului sau, mai precis, dinamismul conştiinţei care, în însăşi acţiunea de receptare a realităţii şi de identificare cu aceasta, compune spaţiul. Aceasta este, fără îndoială, una din operele cele mai „speculative" (sau „ontologice") ale lui Cézanne, punctul în care cercetarea ajunge la o înţelegere globală a fiinţei şi structurii sale vitale. Se poate nega oare că această „filosofie" este pictură pură? Se poate reproşa oare unui artist angajat în această problemă totală, hotărît să demonstreze că dacă legătura directă cu lumea este gîndirea, iar gîndirea este contact direct cu lumea, nu a considerat aceasta sau cealaltă problemă ca specifică timpului său?

Cézanne a înfruntat, oricum, în mod implicit, problema socială, ca problemă centrală a timpului, definind nu numai funcţia, ci şi datoria artistului în lume. „Problema tabloului", a capacităţii sale de a reprezenta natura, societatea, sau viaţa interioară şi secretă a artistului, este problema centrală a picturii secolului al XIX-lea. Şi nu este altceva decît problema, devenită tot mai urgentă, a impunerii pragmatismului industrial şi capitalist, a raţiunii de a fi şi a posibilităţii de acţiune a artistului în acel tip de societate. Problema nu se rezolva prin reacţii psihologice, sentimentale, practice, adică fiind de partea acestuia sau a aceluia, reprezentînd ţăranii la lucru sau domnii plimbîndu-se în Bois de Boulogne, şi nici măcar prin regretul vremurilor frumoase care au trecut, prin evadările vag simboliste, sau prin fuga la tropice. Spre sfîrşitul secolului, cînd se instaurează mitul progresului, problema devine dilemă: existenţa artistului are, sau nu are un sens. Nu există compromisuri posibile. Există soluţia negativă a lui Van Gogh: artistul este respins de societate şi îl refuză, el se află singur în faţa realităţii de care

se izbește, nu rezistă, dispare și moare. Van Gogh este ultima expresie a „sublimului" romantic. De la un început semnificativ, asemănător celui romantic al lui Cézanne el ajunge la o concluzie opusă. Soluția pozitivă este aceea a lui Cézanne și se datorește faptului că în uvertura impresionistă, în care Van Gogh a văzut punctul final al romantismului, Cézanne a văzut perspectiva unui nou clasicism, premisa unei noi dimensiuni a conștiinței și existenței, a unui nou raport al omului cu lumea, raport care să nu mai fie contradictoriu și neliniștitor. Ca să putem răspunde întrebării: care a fost însemnătatea socială a noii structuri a spațiului pe care Cézanne a definit-o, ar însemna să ne întrebăm, în prealabil, care a fost însemnătatea socială a noului structuralism arhitectonic prin intermediul căruia specialiștii în fier și ciment au definit procesul prin care societatea modernă construiește propriul său spațiu, dimensiunea propriei sale existențe. Și încă o dată, trebuie să insistăm asupra paralelismului, dacă nu asupra analogiei celor două fenomene.

După Cézanne și după Van Gogh, soluțiile nehotărîte, oscilante, de compromis, vor deveni academice și inutile. Totul va gravita acum, în cultura artistică europeană a primei jumătăți a secolului, în jurul celor doi termeni opuși ai dilemei și în jurul relației lor dialectice tot mai încordate: Cézanne sau Van Gogh, clasic sau romantic, impresionism sau expresionism.

**GEORGES SEURAT**
**O duminică de vară la Grande Jatte**
**PAUL SIGNAC**
**Intrarea în portul Marsilia**

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fiziologia și psihologia percepției devin obiecte de intensă cercetare științifică. Este important să se confirme funcționarea proceselor cu care se face experiența realului și să i se verifice veridicitatea. Studiile experimentale ale lui Helmholtz (1878) și ale lui Rood (1881) duc la descoperirile lui Chevreul cu privire la contrastul simultan și la



culorile complementare, studii care, publicate în 1839, au dat o bază pozitivă impresionismului. În 1880 Sutter, studiind fenomenele reprezentării, susține că arta trebuie să găsească un plan de înțelegere cu știința, centrul vital al culturii epocii. În același timp, un pictor tînăr, SEURAT, începe să elaboreze și să experimenteze o teorie proprie asupra picturii, bazată pe optica culorilor, căreia îi corespundea o tehnică nouă, riguroasă din punct de vedere științific. Problema centrală este diviziunea tonului: deoarece lumina este rezultanta combinației mai multor culori (lumina albă o tuturor) echivalentul luminii în pictură nu trebuie să fie un ton unit, obținut prin amestec de culori, ci dimpotrivă, să rezulte din apropierea mai multor puncte colorate care, atunci cînd sînt percepute, recompun unitatea tonului și fac vibrația luminoasă. Prima operă demonstrativă, *La Scăldat* (1884) impresionează un alt pictor tînăr, PAUL SIGNAC, care a studiat cu Monet. Dacă la început, pentru Seurat, problema consta în corelația dintre procesul pictural și procesele vizuale, demonstrate din punct de vedere științific ca fiind mai juste, cu intervenția lui Signac cercetarea celor doi artiști (care a durat pînă la moartea precoce a lui Seurat) se orientează în sensul unei relansări a programului impresioniștilor, purificat însă de rămășițele romantice și repus în termeni științifici. S-a născut, în felul acesta, neoimpresionismul, prima mișcare artistică ce pune problema raportului artă-știință, prima la care se asociază un critic (F. Fénéon) în vederea controlului metodologic al operației, în poetică. Propulsată de spiritul scientismului pozitivist de la sfîrșitul secolului mișcarea s-a răspîndit pe scară largă: repercusiunea cea mai remarcabilă a avut loc în Italia, la Milano, cu divizionismul.

În interpretarea raportului artă-știință, existau trei ipoteze: 1) procesul științific și procesul artistic tind spre același rezultat cognitiv, și atunci unul din două este superfluu și trebuie să-l alegem pe cel mai bun; 2) conduc la rezultate la fel de valabile pe plan cognitiv, dar diferite, și

atunci trebuie să distingem în mod net ceea ce se cunoaşte prin intermediul ştiinţei, de ceea ce se cunoaşte cu ajutorul artei; 3) arta are un scop şi o funcţie complet diferite de cele ale ştiinţei. Prima ipoteză se exclude, deoarece dacă este adevărată, activitatea care trebuie să piară este arta. A treia ajută doar în mod limitat la conversiunea problemei estetice de la orbita cognitivă la cea etică (Van Gogh şi, în parte, Gauguin). Cea de a doua este valabilă pentru cele două fenomene diferite, dar contemporane şi complementare: neoimpresionismul şi simbolismul. Conţinutul teoriei neoimpresioniste este dedus din ştiinţă, la care, evident că nu adaugă nimic. Cu toate acestea, Seurat şi cei din grupul său, cred că arta tinde mai curînd spre cunoaşterea obiectivă (ca ştiinţa), dar sarcina sa nu este aceea de a experimenta şi verifica tezele ştiinţei.

Arta înfruntă probleme care nu pot fi soluţionate cu metode ştiinţifice normale. Pentru a le înfrunta, trebuie să îşi reînnoiască propria sa tehnică. Problema tehnicii (*pointillisme*) are o importanţă fundamentală. Într-adevăr, progresul mijloacelor ştiinţifico-mecanice de reprezentare (fotografia) obligă tehnica picturii să se califice ca tehnică de precizie (tot atît de riguroasă ca aceea a cercetării ştiinţifice), renunţînd la *dibăcia* uimitoare, dar încă empirică, a impresioniştilor.

*O duminică de vară la Grande Jatte* (1884—86), a doua pînză mare a lui Seurat, este demonstrativă şi declarativă: este un program. Seurat lucrează hotărît asupra materiei tematice a impresioniştilor: zi de soare şi de vacanţă pe malul Senei. Modul de elaborare este cu totul diferit: nici o notă vie, nici o „senzaţie" neprevăzută, nici un divertisment anecdotic. Spaţiul este un plan, compoziţia este construită pe orizontale şi verticale, corpurile şi umbrele lor formează unghiuri drepte. Personajele sînt manechine geometrizate, aşezate pe *parterre*-ul ierbos ca nişte pioni pe o tablă de şah, cu un ritm de intervale, calculate aproape matematic. Se înţelege: dacă lumina nu este naturală, ci reconstituită printr-o formulă ştiinţifică şi,



deci, perfect „regulată", şi forma pe care o ia lumina identificîndu-se cu lucrurile, trebuie să fie regulată, geometrică. Totuşi (şi aceasta se observă şi la peisaje), spaţiul nu este definit de o perspectivă euclidiană. Nefiind un gol, ci o masă de lumină, tinde să se extindă, să se lase ca un glob de substanţă atomizată şi vibrantă. În acest spaţiu-lumină corpurile solide sînt forme geometrice curbe, modulate pe cilindru şi con. Ele au o desfăşurare volumetrică căreia nu-i corespunde o greutate de masă: sînt creaţii ale aceleiaşi pulberi multicolore care pătrunde prin spaţiu, nu întrerup vibraţia luminii. Nu există, deci, o reîntoarcere la geometria spaţiului de perspectivă. Spaţiul pe care Seurat îl reduce la logica geometrică este spaţiul empiric al impresioniştilor, transformat astfel, în spaţiu teoretic.

Acest nou spaţiu are proporţiile sale, exprimate în raporturi de lumină şi culoare, nu de mărimi şi distanţe. Tonalitatea generală, deşi „motivul" este un peisaj fluvial sub soarele unei amiezi de vară, nu este strălucitoare. Pictura nu trebuie să reproducă strălucirea luminii absolute (care ar duce la alb pur), ci să regăsească armonia universală a luminii absolute la un nivel de intensitate care să permită să distingem tonalităţile culorilor. Ceea ce realizează Seurat este, deci, media proporţională cromatico-luminoasă şi, prin urmare, un echilibru, o spaţialitate sau o arhitectură interioară a percepţiei globale, care nu s-ar fi putut descoperi prin nici o cercetare ştiinţifică. Pe Seurat, într-adevăr nu-l interesează atît fizica culorilor, sau fiziologia ochiului, cît economia raţională a viziunii.

În legătură cu aceasta trebuie să ne întrebăm, însă, dacă mai este cazul să vorbim de ştiinţă sau, mai curînd de *ideologia* lui Seurat. Într-adevăr, ceea ce ne prezintă el este imaginea unei lumi în care totul — natură şi societate — este condiţionat, şi chiar configurat de ştiinţă. Cu alte cuvinte, este imaginea unei ambianţe plăsmuite de mentalitatea ştiinţifico-tehnologică a omului modern, aducerea societăţii şi naturii la nivelul societăţii,

nu al naturii. Acești oameni, prezentați în plimbarea de duminică, sînt prea serioși, sînt altceva
123 decît acele *midinettes*, ale lui Renoir și balerinele
126,
127. lui Degas. Această natură în care trunchiurile sînt cilindrice și frunzele sferice, în care nici o adiere de vînt nu încrețește apa rîului, este evident, prea educată, ceea ce face să se presupună că acest spectacol prezentat cu atîta ordine a constituit una din cauzele furiei disperate cu care, foarte curînd, Van Gogh se va arunca asupra naturii, încercînd să o reanime cu propria sa pasiune. Există, cu toate acestea, o oarecare incongruență intenționată și semnificativă: doamna cu maimuța prinsă în lesă, cel care cîntă din trompetă, doamna cu zorzoane care pescuiește cu undița, fără să mai vorbim de redingotele, jobenurile sau crinolinele enorme. E clar că avem de-a face cu o societate de manechine și automate, că mai lipsește doar o privighetoare mecanică, gata să iasă printre frunze și să ciripească. O vom găsi mai tîrziu, într-un faimos film de René Clair, film—satiră și nu (ca aici) ironie politicoasă la adresa burgheziei industriale foarte serioasă, respectabilă și oarecum modernă.

Signac dezvoltă *poantilismul* în țesături cromatice mai largi, mai rare. El vrea să obțină noi game de timbru, introducînd note disonante, rupînd linia melodică a culorii. În locul recompunerii optice a unității tonale, el tinde să facă să apară în suprafața pictată oscilații și vibrații dinamice, care se transmit privitorului. De aceea, concepția sa despre tablou, ca stimulent vizual, este o premisă esențială a *fovilor*, pentru care tabloul va fi o realitate vie și autonomă, și nu o reprezentare.

**PAUL GAUGUIN**
**Te Tamari No Atua**

GAUGUIN și-a creat singur propria sa legendă: legenda artistului care se ridică împotriva societății timpului său și evadează pentru a găsi, în natura și oamenii nealterați de progres, condiția de autenticitate și ingenuitate primitive, aproape mitologice, în care mai poate înflori doar floarea



stranie și minunată a poeziei. Este tema centrală a poeticii sale, dacă nu chiar a abilei sale politici culturale. Justețea opțiunilor și acțiunilor sale stă la baza influenței pe care opera sa, deși de la distanță, a avut-o asupra culturii artistice și gustului timpului, asupra destinului social al mișcării *Art Nouveau* și al decorațiunii moderne, asupra transformării cercetării în *acțiune* artistică, asupra înfrîngerii tradițiilor naționale, asupra lărgirii nelimitate a orizontului istoric al artei, în care exprimările „primitivilor" vor reintra acum, cel puțin cu valoare egală, între exprimările culturale clasice. Gauguin îl admira foarte mult pe Cézanne: a fost printre primii care i-au recunoscut măreția. Era admirat cu ardoare de Van Gogh, dar nu vrea, deși rugat, să participe la aventura sa artistică disperată. Nu a voit să lucreze la Paris, a stat mai întîi în Bretania, apoi în Panama și Martinica, în fine, în Tahiti. Nu sînt evadări ca acelea ale lui Rimbaud, care, plecînd în Africa, renunță la poezie. Sînt călătorii de lucru. Pentru un pictor care merge pe calea deschisă de impresionism, este foarte importantă ambianța concretă în care lucrează, sursa „senzațiilor" sale.

Gauguin nu putea lucra pe un teren — sudul francez — deja exploatat de cercetările opuse ale lui Cézanne și Van Gogh. Entuziasmul său pentru natură și pentru oamenii din țările îndepărtate nu este o reluare a exotismului romantic. În Martinica și Polinezia nu caută ceva aparte, ci realitatea profundă a propriei sale existențe. Nu explorează lumea în căutare de senzații noi, ci se explorează pe el însuși pentru a descoperi originile și cauzele depărtate ale propriilor sale senzații.

În picturile lui Gauguin nu există relief. Totuși, acestea nu sînt netede, rezolvate în suprafață ca cele ale lui Manet. Profunzimea lor nu este de spațiu, ci de timp. Nu este clipa oprită, ca la Degas sau Toulouse, nici timpul care curge, cum va fi mai tîrziu la Bonnard. Este un timp îndepărtat și profund, pe care imaginea prezentului se așază și se dilată ca o nimfă pe apa liniștită.

Cézanne conferea senzației o dimensiune intelectuală, ontologică a conștiinței. Gauguin, în schimb, o așază în dimensiunea imaginației. Baudelaire consideră realismul ca „un război îndreptat împotriva imaginației" și imaginația, ca eliberare de banalitatea realului. Pentru Gauguin, imaginile pe care și le construiește intelectul în prezența lucrurilor (percepțiile vizuale) nu sînt diferite de acelea care ies la suprafață din profunzimile memoriei. Acestea din urmă nu sînt mai puțin „percepute" decît celelalte. El susține chiar, că trebuie să se picteze din memorie și nu din adevăr, și că în așa-numita barbarie a primitivilor, regăsește tinerețea, un timp pierdut. Gauguin se îndepărtează de curentul care derivă din impresionism (în 1887), deoarece este convins că senzația vizuală directă este doar un caz particular al imaginației, iar imaginația nu se află dincolo de conștiință, ci o implică. Iată de ce pictura lui Gauguin o presupune pe aceea a lui Cézanne și, în cele din urmă, extinde aria conștiinței dincolo de aceea a intelectului. Dealtfel, Gauguin, care a năzuit întotdeauna să mediteze și să sintetizeze tendințele, nu putea să nu țină cont de argumentul etic al lui Van Gogh și să îl considere ca situîndu-se dincolo de conștiință, numai pentru că nu se integra în conștiința-intelect a lui Cézanne (pentru care, de fapt, Van Gogh era un biet nebun).

În poetica lui Gauguin se simte foarte mult o exigență etică ce duce la o intervenție directă în situație (și nu la evadări zadarnice). Pentru a da un sens activ imaginației a trebuit să se înstrăineze de societatea modernă deoarece societatea vremii sale nu mai oferea nici spațiu, nici timp pentru imaginație. Voința sa de a „reîntineri" într-o barbarie mitică este o sugestie dată lumii „civilizate" de a întoarce roata timpului. Și sugestia sa era oportună mai ales într-un moment în care lumea „civilizată" își sprijinea progresul pe necivilizație, pe scandalul moral al colonialismului. Cum să nu se vadă că, ducîndu-se să caute și nu să aducă civilizația între miturile indigene ale Polineziei, Gauguin condamna barbaria colonialismului?



Dacă arta, ca și la romantici, trebuie să acționeze asupra spiritului celui care o receptează, tabloul nu mai este, așa cum înțelegeau impresioniștii, rezultatul unei cercetări intelectuale pure, ci o comunicare, un mesaj. Problema nu mai constă în lucrul care se percepe și în modul percepției, ci în comunicarea unei idei prin intermediul semnelor colorate. Gauguin nu respinge rezultatele cercetării impresioniste în domeniul percepției, ci le utilizează pentru a oferi prin tablou un cîmp perceptiv, în care să fie cuprinsă și să se exprime o idee. El transformă, astfel, structura impresionistă a tabloului într-o structură de comunicare, expresionistă.

Cu *Te tamari no atua* (*Nașterea lui Cristos fiul lui Dumnezeu*), Gauguin vrea să redea vizual sensul inocenței și integrității morale a indigenilor, a căror sexualitate nereprimată, fără complexe de vinovăție, duce la revelarea caracterului profund sacru al dragostei. Vedeniile erotice care invadează somnul fetei se materializează în imaginea unei Sfinte Familii (indigene). Alături de figurația creștină, stîlpul pictat evocă simbolurile păgînismului primitiv: se face aluzie la continuitatea și unitatea sacrului. Numai o imagine vizuală putea reda simultan realitatea fizică a celei care doarme și realitatea imaginară a somnului său. Nici una nu este mai concretă, mai precisă decît cealaltă. Nu este simbol și nici alegorie: Sfînta Familie nu apare între nori, ci este acolo lîngă pat. Staulul cu boii este un element al iconografiei tradiționale a ieslei, dar mai este și un element în sine, care face aluzie la legea naturală și divină a dragostei între ființele vii.

În 1895 Gauguin declara: „în tablourile mele fiecare element este privit cu atenție și studiat mai înainte... să stimulăm imaginația așa cum face muzica... numai prin afinitatea misterioasă care există între anumite combinații de linii și culori, și mintea noastră". În această pictură, totul

este studiat: nu există nici o notă care să trădeze contactul direct cu adevărul.

Desigur că Gauguin a văzut și și-a amintit de fata care dormea. Dar sensul a ceea ce a văzut se dezvăluie în memorie. Atunci totul dobîndește semnificație: fata singură în patul nupțial, ținuta sa neglijentă, cuvertura galbenă care devine un halou de lumină în jurul corpului negricios, tablourile de pe perete care prind viață. Memoria nu dă amănunte și nu estompează culorile. Desfășurarea contururilor este simplă, culoarea este întinsă în zone largi și plate, fără strălucire și fără vibrație. Emoția depărtată în timp s-a copt în memorie (deci în timpul existenței), a lăsat să iasă la iveală semnificația sa profundă, a devenit idee.

Deoarece imaginea ocupă un spațiu și un timp interioare, nu pot exista efecte de lumină. Într-adevăr, lumina nu cade pe lucruri, ci emană din ele, din contrastul dintre corpul măsliniu, veșmîntul albastru-închis, și galbenul deschis al patului-nimb. Albastrul și galbenul sînt culori complementare — amestecate dau verde: umbrele cuverturii sînt verzi, tonurile dominante pe fundal sînt verzi și albastre.

Evident, Gauguin construiește sistemul de semne pe care le prezintă spre percepere conform structurilor percepției definite de impresioniști și de Cézanne. Gauguin nu opune, deci, imaginația, ca poetică, senzației vizuale în proză. Potrivit opiniei sale, imaginația nu este îndreptată împotriva conștiinței realității sau dincolo de aceasta, ci este o extensiune a conștiinței, care, în felul acesta, cuprinde și viața trăită, trecutul. Este adevărat că însuși Cézanne își punea problema trecutului, a rațiunilor care fundamentează conștiința ca o conștiință a prezentului. El o rezolvă însă, din punct de vedere istoric, căutînd în arta trecutului premisele necesare ale prezentului care se găsea în senzație. Gauguin nu căuta în trecut rațiunile logice, ci motivele profunde ale existenței prezente. Dacă claritatea istoriei este cauză, imprecizia mitului este motiv. Și dacă în efect se evidențiază cauza, motivul se traduce într-un impuls



irațional (dar nu inconștient), în energia vitală. De aceea, pictura lui Gauguin a avut asupra formării curentului *fovilor*, aceeași importanță pe care a avut-o Cézanne asupra formării cubismului.

**VINCENT VAN GOGH**
**Portretul factorului poștal Roulin**

Cu VAN GOGH începe drama artistului ce se simte exclus de o societate care-i ignoră munca, făcînd din el un neadaptat, împingîndu-l la nebunie și la sinucidere. Dar nu este vorba numai de artiști. O societate pragmatică pentru care munca este doar un mijloc de a obține profituri, nu poate face altceva decît să-l respingă pe acela care, preocupat de condiția și destinul umanității, demască falsa ei conștiință.

Locul lui Van Gogh este lîngă Kierkegaard și Dostoievski. Ca și aceștia, el își pune, plin de neliniște, întrebări cu privire la semnificația existenței, și, în special, a existenței sale în lume. Firește, este de partea dezmoșteniților, a victimelor: muncitorii exploatați, țăranii căror industria, odată cu pămîntul și pîinea, le fură și sentimentul eticii și religiozității muncii. Nu este pictor din vocație, ci din disperare. A încercat să se încadreze în ordinea socială, dar a fost respins. A făcut apostolat religios, ca pastor și misionar la minerii din Borinage, dar biserica oficială, solidară cu patronii, l-a expulzat. La treizeci de ani se revoltă, dar revolta sa este pictura: o va plăti cu ospiciul și sinuciderea.

La început, în Olanda, înfruntă problema socială. Inspirîndu-se din Daumier și Millet, descrie în tonuri închise mizeria și disperarea țăranilor. La Paris (1886) îi vede pe impresioniști și devine prietenul lui Toulouse-Lautrec. Părăsește temele sociale și trece de la monocromism, la un cromatism violent. Pleacă la Arles (1888) și în doi ani își desăvîrșește opera. Dar visul său era de a crea cu Gauguin (care, prudent, dădea înapoi) o „școală a sudului" menită să reînnoiască pînă la ultimele consecințe premisele impresionismului, baza însăși a artei.

De ce abandonează Van Gogh polemica socială în momentul în care angajamentul său moral devine tot mai hotărît și mai agresiv? În contact cu mișcările înaintate franceze, el a înțeles că arta nu trebuie să fie un instrument, ci un factor de transformare a societății și, mai ales, un mijloc de cunoaștere a lumii. În activismul general, arta trebuie să se insereze ca o forță activă, dar de semn contrar: de descoperire a adevărului împotriva tendinței crescînde de alienare și mistificare. Deci, și tehnica picturii trebuie să se schimbe, să se opună tehnicii mecanice a industriei ca o *creație* pusă în mișcare de forțele profunde ale existenței: *creația* etică a omului împotriva *creației* raționale a mașinii. Nu mai este vorba de a reprezenta lumea în mod superficial sau profund. Fiecare semn al lui Van Gogh este un gest cu care înfruntă realitatea pentru a surprinde și a-și însuși conținutul său esențial, viața, acea viață pe care societatea burgheză prin acțiunea ei de alienare o stinge în om.

Impresionismul făcuse mult, dar numai receptarea senzațiilor nefalsificate nu este suficientă: nu se trăiește din senzații. Impresioniștii înșiși, după 1880, simt necesitatea unei aprofundări. Mai mult decît ceilalți, Cézanne, se dedică cercetării structurii senzației, urmărind să dovedească cu fapte că senzația nu este materia brută oferită conștiinței, ci conștiința însăși care naște existența în toată plenitudinea ei.

Van Gogh nu îi urmează pe Seurat și Signac în tentativa lor de a întemeia pe autenticitatea senzației, o nouă știință a percepției, nici nu își propune să depășească caracterul fizic al vederii prin spiritualismul viziunii. Cercetării cognitive, clasicismului total, el le opune propria sa cercetare etică, propriul său romantism. De aceea, dacă pictura lui Cézanne se află la originea cubismului, ca propunere pentru o nouă structură perceptivă, pictura lui Van Gogh se află la baza expresionismului, ca propunere pentru o artă-acțiune.

Întrebarea pe care și-o pune Van Gogh se referă la felul în care se prezintă realitatea, nu



celui care o contemplă pentru a o cunoaște, ci celui care o înfruntă trăind în mijlocul ei, simțind-o ca pe o limită de care suferă și de care nu se poate elibera decît înșfăcînd-o, însușindu-și-o, identificînd-o cu acea „pasiune a vieții" pentru care, în cele din urmă, poți muri. Nu este impresie, senzație, emoție, viziune, intelect, ci pura și simpla percepere a realității în existența ei, acum, aici. Numai prin cunoașterea profundă a limitei și prin forțarea ei se va putea ajunge la depășirea sa. Ceea ce vrea Van Gogh este o pictură adevărată pînă la absurd, vie pînă la paroxism, la delir, la moarte.

Dar cum înfruntă Von Gogh realitatea? Face portretul unui factor poștal, domnul Roulin. Că este un factor poștal se vede din uniforma albastră și galonată, din scrisul cubitat de pe șapcă. Cromatica dominantă a tabloului constă tocmai în reliefarea galbenului azuriu pe albastrul stofei. Nu este vorba aici de un interes social. Nu îl pictează pe domnul Roulin pentru că este, și nici ca să-l facă factor poștal, nici măcar pentru că îl interesează ca tip uman. Fapt este că un factor poștal, îmbracă acea uniformă, are acea barbă zbîrlită ca un lan semănat, cu care contrastează carnația roză și irișii albaștri. Este o realitate pe care nu o judecă, nu o comentează. Poate doar să i se supună în mod pasiv sau să și-o însușească, să o *re-facă* cu materia și procedeele care aparțin meseriei sale de pictor, propriei sale existențe. Într-adevăr, el construiește realitatea, o modelează cu culoarea, *face să trăiască* grosimea stofei în densitatea opacă a albastrului închis, asprimea spinoasă a bărbii într-un ansamblu țepos de trăsături de penel seci, dure și transparența cărnii în voalări reci pe roz. Nu vrea să reprezinte ambianța. Fondul este un perete înălbit, din scaunul de nuiele se văd numai o porțiune și brațele, din masă nu se vede decît colțul pe care își reazămă brațul. De ce masa este verzuie și nu are culoarea lemnului? De ce muchiile sînt reprezentate prin linii albastre? Verdele (galben + albastru) topește dominantele tabloului. Mu-

chiile sînt albastre ca şi tunica. Astfel, chiar şi acele accesorii necesare reintră în limita figurii pe care în loc să o facă să comunice cu spaţiul, o izolează, o redă ca pe o realitate care este acolo, nu poate fi clintită, nu este nevoie să o înfrunţi. Anticipînd ideile existenţialiştilor, Van Gogh pare să reflecteze: realitatea (domnul Roulin
143 sau cafeneaua din Arles, lanurile de grîu, floarea-soarelui) este *diferită* de mine, dar fără acel lucru *diferit*, eu nu aş avea conştiinţa propriului meu eu, nu aş exista.

Este clar că, în privinţa influenţei reciproce dintre culori, Van Gogh a învăţat totul de la impresionişti. Numai că aceste raporturi nu-l interesează în calitate de confruntări vizuale, ci ca raporturi de forţe (atracţie, tensiune, repulsie) în interiorul tabloului. Prin efectul acelor raporturi şi contraste de forţe, imaginea tinde să se deformeze, să se strîmbe şi să se risipească prin alăturarea stridentă a culorilor, prin evoluţia fărîmată a contururilor, prin ritmul strîns al tuşelor, care fac din tablou un ansamblu de semne animate de o vitalitate febrilă, agitată. Materia picturală dobîndeşte o existenţă autonomă, exasperantă, aproape insuportabilă: tabloul nu reprezintă, ci este.

Unde este, deci, „tragicul" în portretul factorului poştal Roulin? Nu în figura liniştită, fără probleme, şi nici în culorile strălucitoare, aproape sărbătoreşti. Este tragic să vezi realitatea şi să te vezi în realitate cu atîta evidenţă lucidă, peremptorie. Este tragic să recunoaştem limitele noastre în limitele lucrurilor şi să nu ne putem elibera de ele. Este tragic să nu poţi contempla realitatea, ci să trebuiască să i te opui, şi încă cu pasiune şi furie, să lupţi ca existenţa ei să nu o copleşească şi să nu o distrugă pe a noastră. Arta devine atunci (ar fi spus Pavese) „meseria de a trăi": aceasta este meseria vieţii pe care Von Gogh o opune disperat muncii mecanice a industriei, care nu este viaţă. Polemica iniţială nu a fost, deci, abandonată, ci purtată doar la un nivel mai profund,



acolo unde nu este în joc numai conţinutul, subiectul, sau teza, ci substanţa, existenţa artei.

**HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC**
**Găteala**

Pictura şi grafica lui TOULOUSE-LAUTREC au fost comparate cu proza lui Maupassant — toată în racursiuri tăioase şi explozii de lumină. Dincolo de preferinţele tematice (Toulouse este pictorul cartierului Montmartre şi al vieţii sale artificiale şi strălucitoare: acele *cabarets*, varieteurile, circul, bordelurile), el urmăreşte, într-adevăr, o redare rapidă, ductilă, intens semnificativă şi comunicativă, asemănătoare expresiei lingvistice, nu numai din punct de vedere exterior, ci şi structural. Prin al său *réportage* concis şi figurativ, Lautrec nu vrea să reprezinte atît realitatea pe care o are sub ochi, cît să prindă ceea ce — depăşind senzaţia vizuală pură — acţionează ca stimul psihologic. El preferă picturii mijlocul mai rapid al desenului, se serveşte de litografie şi de pastel care comunică spontaneitatea schiţei. Chiar şi atunci cînd pictează, el transformă tuşa impresionistă în trăsătură colorată penetrantă. Ca şi Van Gogh (pe care l-a frecventat în 1886), studiază stampele japoneze, dar cu o intenţie total diferită: în acestea imaginea nu este prezentată ca ceva imobil, ci ca o temă ritmică ce se transmite spectatorului, acţionînd la nivelul psihologic ca solicitare dinamică. A fost primul care a intuit importanţa acelui nou „gen" artistic, tipic orăşenesc, care este publicitatea: a desena un *affiche* sau a coperta un program artistic era pentru el o sarcină nu mai puţin serioasă decît aceea de a picta un tablou.

Este de la sine înţeles că în publicitate comunicarea pentru a atrage atenţia este mai importantă decît reprezentarea. Dacă reprezentarea este ceva care se fixează şi prezintă, comunicarea convinge şi frapează. Pentru prima dată, cu Toulouse, activitatea artistului nu mai tinde să se încheie într-un obiect finit, tabloul, ci în seria neîntreruptă a picturilor, gravurilor, desenelor, în al-

bumul de schiţe care se răsfoieşte ca şi cînd am citi o culegere de poezii. În acea perioadă, Mallarmé pretindea acelaşi lucru pentru poezie: arta nu mai este *viziunea* artistului, ci chintesenţa existenţei şi experienţei sale.

Dacă Toulouse se interesează mai mult de societate decît de natură, este pentru că o simte mai animată, gata să se schimbe mai repede sub impulsurile psihologice; dacă are predilecţie pentru lumea efemeră şi strălucitoare a varieteului, nu este din cauză că ar considera-o mai adevărată, ci deoarece artificialitatea sa evidentă, conştientă, îi apare semnificativă pentru artificialitatea de fond a societăţii timpului său. Mimi, balerine şi prostituate, cu ritmul trunchiat şi excitant al dansului lor, sînt corifeii *comediei umane*. *Găteala* este un tablou în sensul tradiţional al cuvîntului. Aici, totuşi, orice semn, grafic sau cromatic nu era valoare prin el însuşi, ci prin capacitatea sa de a transmite o energie care se comunică imediat întregului spaţiu. Este imposibil de izolat, în contextul dens şi animat, o culoare *frumoasă*, un arabesc liniar *frumos*. Spaţiul nu este profunzime, nici ecran de proiecţie, ci un plan care se sustrage, alunecos şi în care figuri şi lucruri nu stau, ci aleargă. Lumina nu bate pe suprafeţe colorate, făcîndu-le să strălucească sau să vibreze, ci trece de-a lungul filamentelor culorii ca energia electrică de-a lungul firelor circuitului. Frămîndu-se în trăsături scurte şi incisive, culoarea va dobîndi în mişcare ceea ce se pierde în intensitate. Diviziunea tonului (în care Seurat căuta o unitate luminoasă completă) devine iradiere şi difuziune. Văzut de sus, tabloul nu mai redă spaţiul gol, ci ca pe un plan înclinat, şi împiedică separarea spaţiului şi lucrurilor, a fondului şi a obiectelor. Ceea ce vrea să reprezinte artistul, nu este o figură într-o ambianţă, ci un fragment de spaţiu în care figura nu este decît
63 un nucleu al mişcării. Prezentată din spate (a se vedea, prin comparare, femeia care face baie a lui Ingres, unde figura domină, reducînd spaţiul la minimum), ea nu mai este, ca la Degas,



o figură în mişcare ce comunică spaţiului ieşirea sa neaşteptată, ci apare atrasă şi absorbită în perspectiva densă a camerei. Prosopul înfăşurat în jurul şalelor ascunde axul mişcării, o confundă şi o împrăştie în luminozitatea cearşafului şifonat. Figura nu este în prim plan: să observăm cum cele trei planuri suprapuse (cearşaf, covor, pardoseală) par să alunece unul peste celălalt, împingînd figura în spate. Perspectiva are o desfăşurare ruptă, în zigzag: merge spre dreapta odată cu braţul şi piciorul fetei, deviază la stînga cu scîndurile duşumelei, se întrerupe şi continuă apoi, dincolo de obstacolul pe care îl reprezintă lighenaşul. Fotoliul din dreapta, din nuiele împletite, imprimă liniilor şi luminii o mişcare în vîrtej. Materia culorii este aridă şi uscată, trăsăturile de penel sînt ca firele unei ţesături întinse la maximum. Ele trădează în duritatea lor seacă, semnul incisiv, trasarea liniilor cu creionul în mai multe sensuri. În această figură fără faţă nu există nici o caracterizare psihologică explicită. Semnificaţia sa umană (la care, ca întotdeauna Toulouse este foarte atent) apare din modul cum stă pe podea, din firescul acelui spate, sub pielea căruia se ghicesc muşchii gata să se destindă, din cocul de păr roşu, din lucrurile care o înconjoară. Pare că, în această privinţă, artistul a evitat tot ceea ce izbeşte ochiul, pentru a izola tot ceea ce pătrunde şi trezeşte o reacţie prin intermediul ochiului, o ripostă în minte.

Deci, şi Toulouse porneşte de la impresionism (apare foarte clară şi influenţa tematică a lui Degas). Îl depăşeşte însă, nu pentru a-l „depăşi", ci pentru a trage consecinţele. În primul rînd, percepţia nu este o activitate pur vizuală, ci şi psihologică. Prezenţa imaginii este receptată mult dincolo de retină, cu atît mai intens, cu cît în acel parcurs mintal, se leapădă de superficialitatea strălucitoare pentru a-şi dezvălui ritmul intern şi vital, ca o frunză la care se distruge suprafaţa cărnoasă pentru a se recupera ţesutul dens al nervurilor. Pe noua valoare a percepţiei senzoriale descoperite de impresionişti, Cézanne constru-

iește o întreagă gîndire — aproape o filosofie —, Van Gogh o morală mai angajată, Seurat o știință nouă. Toulouse analizează senzația ca stimul psihologic, și în chip cu totul firesc, trece de la nivelul individului la acela al societății, pentru că nimic *nu există în sine*, totul este relație. Din această cauză, cercetarea sa merge în pas cu aceea contemporană lui a mișcării *Art Nouveau*, deci, cu o artă care tinde să se integreze în societate, să o interpreteze, să-i sesizeze ritmul existenței.

Există, totuși, o obiecție pe care pictura și grafica lui Toulouse o aduce impresionismului: a căuta „frumosul" în plenitudinea luminii și în splendoarea culorii nu se deosebește în chip esențial de modul de a-l căuta, ca Ingres, în puritatea proporțiilor și a formei plastice. Este tot contemplare a naturii, depășire a realității. Dar dacă omul se poate desprinde de natură pentru a o contempla, societatea nu poate fi contemplată. Ea nu poate fi nici frumoasă, nici urîtă. Trăim în sînul ei, și, numai în interiorul ei putem comunica cu alții, care, ca și noi, fac parte din ea. Tocmai în această renunțare definitivă la arta-contemplare pentru arta-comunicare rezidă rațiunea acelei extraordinare „actualități" a lui Toulouse, de care primul care și-a dat seama a fost Picasso, la începutul carierei sale.

**HENRI ROUSSEAU — VAMEȘUL**
**Războiul**

În momentul în care arta este calificată drept activitate intelectuală la nivelul cel mai înalt, se simte nevoia să fie deosebită de cultura oficială sau burgheză prin caracterul propriu de spontaneitate creatoare. Se afirmă, în ultimă instanță, că arta poate exista chiar și fără această cultură, chiar împotriva ei. De la cultul romantic al artei medievale, definită în mod injust „primitivă", se trece la interesul pentru artistul incult, naiv, popular. Acest calificativ se exclude, fără îndoială, din cauza lungii serii de *naifs*, de care o societate sătulă de intelectualism se entuziasmează, s-ar spune, din plăcerea de a se autopedepsi. Părintele



acestora este considerat Rousseau, un vameș, care, la 40 de ani, a părăsit slujba pentru a se dedica picturii.

De fapt, nu era un incult, ci un autoditact, care, desigur, nu avea pregătirea profesională deprinsă în academii, la modă în *salons*, dar aparținea, totuși, mediului unei culturi neoficiale. A fost, într-adevăr, „adoptat" de artiștii și literații care luptau împotriva culturii preferate a înaltei burghezii pariziene: de la Signac la Picasso, de la Jarry la Apollinaire. Lui Jarry, autorul lui *Ubu roi*, îi face un portret în 1894. Jarry, cu cinismul său bufon și profanator, a fost, fără îndoială, unul din punctele sale de referință, deși, pictura lui Rousseau nu a avut intenții sarcastice și polemice.

Reprezentările lui Rousseau, inspirate adesea din acea *imagerie* populară, au fost desigur, folosite ca argumente polemice împotriva „mistificării" hedoniste a simbolismului. Dar însăși exaltarea operei sale era o mistificare. Rousseau, pictorul, este altceva decît masca între comic și patetic, pe care i-au confecționat-o prietenii săi. Este mai potrivit ca așa-zisul „caz Rousseau" să fie încadrat într-o situație culturală caracterizată prin dezgustul pentru civilizația industrială în care se coc germenii revoluției intelectuale, care va izbucni către 1910, odată cu mișcările de ruptură deschisă, cum ar fi cubismul și alte „avangărzi" europene. Anii „cazului Rousseau" sînt și anii fugii lui Gauguin în Tahiti, și a lui Rimbaud în Africa. Și dacă un Gauguin aruncă vechiturile unei false culturi pentru a-și reface, în insulele Pacificului, o virginitate de primitiv, cum să nu aplauzi apariția, în inima Parisului, a unui artist virgin și primitiv? De aici se va crede apoi că arta pură a fost descoperită în sculptura neagră. „Cazul Rousseau" este precedentul direct al crizei culturale care îl va determina pe Picasso să refacă, după modelul negru, *DOMNIȘOARELE DIN* 563 *AVIGNON (1907)*.

Intenționată, sau nu, încadrarea lui Rousseau într-o cultură în care tendința simbolistă se accentua,

a fost importantă, nu în sensul unei reîntoarceri la tradiţia impresionistă a unei arte complet vizuale, ci în sensul unei nete răsturnări a liniei simboliste.

*Războiul* este o alegorie apocaliptică compusă conform procedeului descriptiv al stampelor populare: de pe calul mare, negru, care traversează întregul cîmp al tabloului coboară Discordia pe cîmpia plină de morţi; are în mînă spada şi torţa incendiară. Deoarece pictorul ignoră sau nu execută nici un artificiu pentru a face „verosimilă" reprezentarea alegorică, aceasta păstrează caracterul său de viziune extatică. Dar în acest punct apare scrupulul meseriei: totul trebuie să fie minuţios descris, de la bulgării de pămînt, pînă la coama calului. În felul acesta, imaginea se fixează ca o incrustaţie de pietre dure, şi nimic nu o poate risipi: nu mai este ceva imaginar, este o imagine care se înfăţişează prezentă, concretă, fermă. Fapt pentru care ea nu va fi însoţită de atribute sugestive care să inspire spaima (fum, lumină orbitoare, figuri contorsionate, grimase de spasme), ci de seninătatea unui delicat cromatism, a unei descrieri atente care conferă imaginii certitudinea unui mit realizat. Totul este simbol: ramuri rupte şi frunzele care cad, calul apocaliptic şi corbii, femeia cu veşmîntul sfîşiat şi morţii aproape acoperiţi de bulgări de pămînt. Dar nimic nu este „simbolic", adică transpus din realitate în simbol.

Dacă pentru simbolişti simbolul este transcendenţă, semn spiritual dincolo de realitatea lucrurilor, pentru Rousseau simbolul este descendent, nu este abstract, ci se concretizează: înspăimîntă tocmai prin fixitatea şi rigiditatea sa, chiar şi prin frumuseţea sa aparentă, care ne seduce, şi ne împiedică să o respingem, să o uităm. În acest caz, şi ceea ce poate apărea simplitate şi stîngăcie, devine o problemă. Dacă însă, fiind îndepărtate convenţiile care le fac să apară diferite, persoanele şi lucrurile apar aşa cum le prezintă pictorul: simboluri concrete ca realitate, sau realitate dispărută, moarte ca simboluri? Fără îndoială că,



într-o epocă în care nu se vorbea decît de progres, pictura lui Rousseau nu putea să apară decît teribil de înapoiată. El nu descoperea atît propriul său primitivism, cît acela al unei civilizaţii care, convinsă că posedă cheia adevărului, se adîncea cu fiecare zi, tot mai mult, în superstiţia simbolurilor, a miturilor, a magiei. Gauguin vedea în Tahiti miturile „barbare" cu ochii parizianului aflat în vacanţă. Rousseau, la Paris, vedea miturile civilizaţiei moderne cu ochii primitivului, străin într-o societate avansată.

Picasso avea, deci, dreptate cînd în bătrînul Rousseau saluta un maestru. Într-un anumit sens, Rousseau a fost vrăjitorul naiv de la care a învăţat rudimentele magiei sale, dealtfel plină de vioiciune.

**ODILON REDON.**
**Naşterea Venerei**
**GUSTAVE MOREAU**
**Apariţia**

Curentului realist, care de la Courbet la Cézanne se caracterizase printr-o cercetare cognitivă, i se opune, mai subtil, curentul spiritualist al simbolismului. Acesta descinde, prin TH. CHASSERIAU (1819—1856) şi G. MOREAU, din idealismul formal al lui Ingres, desprinde „frumosul" din aspectele vizibile ale naturii, căutînd, totuşi, în natura însăşi, sub, deasupra, sau dincolo de acele aspecte, un „frumos" care se dezvăluie numai „spiritelor frumoase", artiştilor. Simbolismul se leagă, astfel, de concepţia aristocratică a romantismului incipient, de poetica „sublimului", de arbitrarul fantastic deliberat al lui Blake şi Füssli, de transfigurarea peisajului lui Turner, şi se rafinează prin sensibilitatea neliniştită, între extaz şi coşmar, a poeziei lui Baudelaire, şi datorită acesteia, prin proza poetică a lui Poe.

Afirmînd unitatea şi eternitatea spiritului, simbolismul neagă ideea de progres pe care curentul realist o acceptă ca inerentă concepţiei sale privind arta ca cercetare. Ideii de cercetare îi substituie pe aceea a unei aspiraţii continui la trans-

cendență. De aceea exclude transformarea radicală a procedeelor artei, de la care împrumută în schimb, rafinamentul. Respinge și deosebirea netă dintre arte, structuralitatea specifică a fiecăreia dintre ele: pictura trebuie să fie poetică și muzicală, poezia și muzica trebuie să fie picturale.

Dar întrucît acea aspirație la transcendență nu are o limită nici măcar în Dumnezeu, inspirația artistului nu descinde de Sus, ci emană de la viață, de la transcendența reciprocă și de la sublimarea finală a simțurilor („métamorphose mistique de tous mes sens fondus en un", spune Baudelaire), și tocmai această continuă mișcare spirituală permite să se ia din realitate, nu numai imagini certe și vizibile, ci și ritmul unei transmutații secrete, misterioase. Se urmărește de fapt, și mai mult, substituirea imaginilor cu simboluri, și nu interpretarea imaginilor ca simbolice pentru armonia universală. De aceea, simbolismul nu este considerat ca antiteză a impresionismului, ci ca o depășire a sa, ca explorarea unei lumi care, deși aflîndu-se dincolo de lumea sensibilă, o presupune.

ODILON REDON (1840—1916), cel mai de seamă reprezentat al simbolismului, un artist care a lucrat mult timp izolat preferînd picturii în ulei — prea solidă și strălucitoare — desenul, acuarela, pastelul, și care numai în 1886 a fost descoperit de literații simboliști ai cercului lui Mallarmé, considera simbolismul „prea puțin elevat". Redon avea cultul desenului antic (mai ales al lui Leonardo), care nu se oprea la suprafața sau la aparența lucrurilor, ci pătrundea dincolo, le cerceta structura secretă, misterul etern al vieții.

Numai după un atare exercițiu (pe care îl practica Blake) cădea într-un fel de extaz, avea viziuni de vis. Fantezia nu era capriciu, ci revelația unei realități infinit mai vaste decît aceea accesibilă prin simțuri, pe care rațiunea își construiește sistemul său. De la analiză trece la sinteză, de la grafismul minuțios la pete mari de culori aprinse sau evanescente, care par a se strînge



și a se desface ca norii sub bătaia vîntului. Pe fondurile vaporoase, nedistincte, notele cromatice capătă timbruri și vibrații sonore: florile pot fi fluturi, figurile pot fi flori stranii. Redon nu vrea să redea prin culori numai senzații vizuale, ci și sunete și parfumuri (să ne amintim poezia lui Rimbaud despre culoarea vocalelor). Redon ajunge pînă la depășirea simbolismului lucrurilor, dă o semnificație simbolică acelorași elemente ale imaginii: liniei și diferitelor ei mișcări (dreaptă, curbă, etc), culorilor și modulațiilor acestora.

Din punct de vedere sociologic, fenomenul simbolismului se explică ușor: dacă impresionismul tinde să insereze pictura ca activitate a unor specialiști într-un sistem de activități ultraspecializate și, în felul acesta, să instaureze o adevărată tehnologie proprie picturii (paralel cu noua tehnologie constructivă instaurată de „ingineri"), simbolismul consideră arta ca o activitate de *elită și de compensare:* contrazice pragmatismul industrial, și, în același timp, constituie una din rezervele intelectuale pe care burghezia capitalistă își bazează dezideratul de a fi la conducerea culturii. Manifestărilor de calitate, cum este opera lui Redon, li se asociază, evident, manifestările de un nivel mai scăzut, ce se împletesc cu moda mișcării *Art Nouveau* și a altora care pretind să salveze printr-o pictură mediocră prostul gust burghez (*kitsch*).

Acordul ce, desigur, nu se putea stabili între simbolism și pictura—conștiință a lui Cézanne, este în schimb ușor de obținut între simbolism și scientismul neoimpresionist, care, urmărind o specializare ulterioară a picturii, îi delimitează domeniul, lăsînd loc unui spiritualism, ce, în cele din urmă, îl integrează. Astfel, și în domeniul artei, la sfîrșitul secolului trecut, pozitivismul și spiritualismul rămîn cei doi termeni ai unei strînse dialectici culturale.

În acest spațiu spiritual, cu diferitele sale curente, arta insistă asupra întregii arii a imaginației: dacă neoimpresionismul explorează domeniul

imaginilor percepției vizuale, iar Gauguin pe cel al imaginilor memoriei, Redon și simboliștii îl plasează în cel al imaginilor *eidetice*, care se formează în fantezie fără prezența sau amintirea lucrurilor. Devine din ce în ce mai convingător faptul că fantezia, oricît este de liberă, nu inventează, ci dezvăluie, relevează procesele și fenomenele existenței biologice și psihice, care scapă controlului rațiunii, dar care sînt, cu toate acestea, procese și fenomene ale existenței.

Lumea nesfîrșită a inconștientului, pentru a cărei analiză Freud a elaborat o metodă riguroasă, nu mai este inaccesibilă. Realitatea sa se dezvăluie tocmai în vis, sferă de activitate care mai înainte era considerată ca o pură irealitate. În felul acesta, simbolismul continuă să exercite o mare influență. Respins de cubism, care de la Cézanne reafirmă concepția artei-cunoaștere, simbolismul va căpăta avînt odată cu expresionismul
585, 586, 588. mișcării *Blaue Reiter*, în special cu Kandinsky și Klee și cu curentele avangărzii europene. După primul război mondial simbolismul va dobîndi credit și în Franța, prin intermediul suprarealismului, mișcare ce, după al doilea război mondial, odată cu tendințele „informale" legate de filosofiile existenței care resping deosebirea dintre conștient și inconștient, și mai ales cu Wols, pune la baza artei experiența onirică.

**PIERRE BONNARD**
**Găteala de dimineață**

În perioada în care s-a format BONNARD, cele două mișcări mai importante erau neoimpresionismul, cu teoriile sale științifice asupra diviziunii tonului și simbolismul, cu aspirațiile sale spirituale. Un al treilea curent, care descindea din Gauguin prin Sérusier, luase numele de *Nabis* (în ebraică „profeți") și a avut drept teoretician pe
153 M. DENIS (1870—1945). Curentul NABIS nu urmărește numai o sinteză a curentelor avansate, ci și realizarea unei colaborări între artiști și literați. Punctul de întîlnire a fost „Revue blanche" (pentru care Bonnard a făcut o serie de litografii



în 1893), revistă care poate fi considerată drept organ al „modernismului" francez. Prin E. Vuil- 163
lard, cu care a împărțit pentru cîtva timp atelierul, Bonnard s-a aflat în legătură cu cercul artistic-literar al lui Mallarmé. Mai mult însă decît oricare altul, el a aprofundat cercetarea asupra afinității profunde sau structurale (și nu numai de analogie tematică) dintre pictură și poezie. Deși mereu atent la evenimentele artistice, în lunga sa carieră Bonnard nu s-a lăsat niciodată atras de teorii sau programe. Cu el, tradiția impresionistă a lui Monet și Renoir supraviețuiește revoltei *fovilor* și revoluției cubiste, și ajunge să se atașeze curentului *tașist* sau *informal*, care se manifesta în Franța după cel de al doilea război mondial. Nici un artist nu poate da mai bine decît Bonnard măsura enormei influențe pe care au avut-o asupra întregii culturii și arte franceze din primele decenii ale secolului al XX-lea ideile filosofice ale lui Henri Bergson, care tindeau să explice procesele vieții interioare, sensul profund al timpului, memoriei, imaginației, materiei. Acest fapt explică de ce în istoria picturii, lui Bonnard îi revine un loc similar cu cel al lui Marcel Proust în istoria literaturii. „Prezența obiectului, a motivului, este o adevărată tulburare" spunea el. Într-adevăr, *noțiunea* obiectului nu este cîtuși de puțin primul act al conștiinței. Însăși impresia perceptivă, așa cum o înțelegeau primii impresioniști, presupune un lung parcurs, acela al trezirii, al deschiderii și revărsării treptate a conștiinței. Proust numea *impression véritable* (impresie adevărată) ceea ce, la deșteptare, vede dincolo de fereastă — o fîșie limpede, fără să știe dacă este marea sau cerul. Cu toate acestea el trăiește intens acea experiență în același fel în care este trăită experința plină de vitalitate a celui care, încercînd o senzație, nu știe cît din aceasta depinde de lucrul ce o provoacă, de memoria, sau de asociațiile mintale care se contopesc cu percepția directă.

Ceea ce se percepe imediat în picturile lui Bonnard este tonul ansamblului, determinat de un

context de acorduri sau disonanțe, de note calde și reci. Structura lasă să iasă la lumină, în continuitatea țesutului pictural profunzime, straturi sau văluri interioare. Se remarcă perspective mai mult sau mai puțin întinse, care uneori se suprapun sau se întretaie. În fine, parcă invocate de insistența liniilor și culorilor, apar figurile, lucrurile, ca suspendate sau adîncite în substanța rarefiată a voalărilor colorate. Dar oricît de clar este desenul, sau de vie culoarea, imaginea rămîne mereu labilă, nedefinită, ca și cum pictorul nu ar fi privit lucrurile pe care le-a avut în față, ci ar fi privit înlăuntrul său pentru a se surprinde în actul de a privi lucrurile.

Acest tablou a fost pictat în vremea cînd triumfa cubismul, iar cubismul se prezenta ca sinteză, în sfîrșit descoperită, a spațiului și timpului. Dar ce sinteză ar mai putea exista, pare să obiecteze Bonnard, între două entități care nu sînt și nu pot fi distincte, deoarece în realitate nu sînt două, ci una singură — existența? În acest tablou, pictorul fixează, cu linia verticală a dulapului, planul limită dintre spațiul intern și cel extern al suprafeței pictate. Nu este însă o limită, ci mai degrabă o diafragmă prin care comunică, astfel, că spațiul extern, reflectat în oglindă, devine intern. Pînă și figura femeii se dublează. Imaginea directă, din spate, nu mai este însă cea concretă și certă a imaginii reflectate. Contururile voit imprecise nu închid, ci comunică, pun în relație. Lucruri diferite par amestecate în aceeași materie: pe perete găsim ceva din duioșia cărnii, iar în carne ceva din lumina culorii peretelui. Nu putem vedea o culoare fără să ne amintim, să resimțim culoarea pe care am văzut-o mai înainte. Totul este subiectiv, nimic nu poate fi izolat, obiectivizat. Pentru impresioniști, tabloul era un ansamblu de relații *vizuale*. Pentru Bonnard, relațiile vizuale devin *psihologice*. Ca și existența, al cărui produs esențial este, mai curînd decît reflexul ei, tabloul reprezintă o *continuitate* de spațiu și de timp, de lucruri și de ambianțe, dar, mai ales, folosind termenii lui Bergson, de *materie* și *memorie*.



Să-l comparăm pe Bonnard cu Matisse: la 344, 345.
Bonnard contururi și culori voit nedeterminate, o imersiune, o dizolvare totală a lucrurilor în ambianță, un flux legat și abia modulat al sentimentului, o reducere absolută a fixității spațiului la fluiditatea timpului; la Matisse contururi largi și precise, zone mari și netede de culori intense, un interes de-a dreptul pasionat pentru lucruri, o reducere totală a fluidității timpului la un spațiu care, pentru a fi mai precizat, renunță la a treia dimensiune și se prezintă ca suprafață. La Bonnard întîlnim, în fine, ultimul ecou al concepției romantice, la Matisse, ultima configurare a concepției clasice a artei.

**AUGUSTE RODIN**
**Monumentul lui Balzac**
**MEDARDO ROSSO**
**Impresia unui copil în fața unei bucătării ieftine**

Sculptura nu reprezintă obiectul, îl reproduce într-o materie diferită și îl transpune într-o dimensiune metafizică: istoria, alegoria, mitul. De aceea, Hegel o definea ca artă clasică, adică o artă legată de un ciclu încheiat. Arhitectura și pictura au schimbat în sens modern, tehnic, structuralismul constructiv al inginerilor și cel pictural al impresioniștilor, în timp ce sculptura s-a deteriorat, deoarece n-a știut să se desprindă de rădăcina clasică. A. RODIN și M. ROSSO sînt doi 155–160 265
sculptori mari, dar nu ajung să restructureze forma clasică așa cum a făcut Degas, care s-a servit de sculptură numai pentru a verifica ținuta imaginii în afara „ficțiunii" ecranului bidimensional al picturii. Pe Degas îl frînează însă ideea demnității literare a materiei și a tehnicii statuare a monumentului (la Rodin) și a anti-monumentului (la Rosso). Nu este just să se spună că ei au transferat în sculptură viziunea cromatico-luminoasă a impresioniștilor. Pornind în direcții diferite, încă de la început, ei au încercat să depășească contradicția dintre forma închisă și spațiul deschis, deschizînd forma. Rodin depășește echilibrul clasic într-o monumentalitate exaltată, pindarică. Face să ex-

plodeze statuia în şarje de mase lichefiate susţinute de tensiuni liniare improvizate, uneori spasmodice. Nucleul plastic angajează spaţiul înconjurător în efecte de umbre şi dizolvări de lumină de-a lungul planurilor alunecoase, fragmentate. Trecerea dincolo de margini devine sublimare. Mai curînd decît să se inspire din impresionişti, el exaltă non-finitul michelangelesc. Dar, cum se vede în mo-
157 numentul *Burghezii din Calais*, sau în statuia lui Balzac, Rodin schimbă mai curînd concepţia monumentului decît pe aceea a sculpturii. Iar pentru a o face, este obligat să îi amestece pe Praxiteles şi Michelangelo cu simbolismul şi cu mişcarea *Art Nouveau*. El mai crede că sculptorul are o misiune istorică: să-i dea oraşului monumente moderne. Dar nu există monumente moderne, oraşul modern nu este monumental.

Rodin şi Rosso s-au influenţat reciproc: lipsa de prejudecăţi pe care Rosso, crescut în climatul mişcării artistico-literare lombarde *Scapigliatura (Boema)*, o aducea la Paris în 1887, îl ajută pe Rodin să înţeleagă, prea tîrziu, că drumul adevărat este acela al lui Degas. Şi Rosso are literatura sa, un gust incorigibil al anecdotei, al schiţei. Este limita lui, dar în acelaşi timp, salvarea sa faţă de wagnerismul plastic al lui Rodin. El va restrînge problema: fragmentul de spaţiu, în care este cuprins obiectul şi în care se desfăşoară mişcarea raporturilor atmosferei şi luminii, făcînd un tot cu obiectul, trebuie să devină sculptură. Un al treilea material (Rosso are preferinţă pentru ceară) contopeşte cele două materii diferite ale corpului solid şi ale spaţiului atmosferic. Nu mai este vorba de explozie şi lichefiere a nucleului plastic într-un spaţiu nedeterminat. Dimpotrivă, spaţiul nedefinit este acela care, în apropierea obiectului, concretizîndu-se, şi impregnîndu-se la lumina reflectată, dobîndeşte calitate plastică. Planurile formei, pe care mîna artistului o dă materiei sculpturale, trec de la nucleul figurat la acel înveliş spaţial şi viceversa. Din ruperea formei tradiţionale se naşte o nouă structură, comună obiectului şi spaţiului. Tocmai această nouă structuralitate a formei plas-



tice este aceea care a atras atenţia lui Boccioni şi a futuriştilor asupra operei lui Rosso.

## Pictorii din cercul lui Mallarmé

**EDOUARD VUILLARD**
**Mamă şi copil**
**JAMES McNEIL WHISTLER**
**Nocturnă în albastru şi auriu: vechiul pod de pe Battersea**

Ca şi literatura, pictura franceză din ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, mai ales pictura cu tendinţă simbolistă, a fost influenţată de *poetica* lui Mallarmé. Faptul este important mai întîi pentru că, în raport cu teoria literaturii a lui E. Poe (Mallarmé era profesor de engleză), ca şi în raport cu teoria muzicii şi a spectacolului a lui R. Wagner, el contribuie la formarea bazei unei concepţii supranaţionale, europene a artei. Printre zeloşii „zilei de marţi" din casa poetului, se aflau mulţi pictori: Redon, Gauguin, Vuillard, Whistler. De poetica lui Mallarmé, era legată „Revue blanche", la care vor colabora, cu intenţia precisă de a confrunta cercetările lor, artişti şi literaţi.

Mallarmé a fost teoreticianul *poeziei pure*, a cărei valoare nu consta în concepţie, ci în sunetul cuvintelor şi în capacitatea lor de a evoca imagini. Sunetul dobîndeşte valoare de la *pauze* şi din absenţa unor semnificaţii date de cuvinte. De aici rezultă o *ambiguitate* necesară, din care cuvintele dobîndesc un sens *nou*. În sistemul lui Mallarmé, diferitele arte nu formează o unitate. Dimpotrivă, fiecare exprimă cu ajutorul mijloacelor sale (în condiţia prezentă a dezvoltării sale), o experienţă totală a universului, şi între aceste mijloace există *corespondenţe*. Ca şi poezia, pictura trebuie să fie *pictură pură*, să folosească *toate* mijloacele stării sale prezente, ceea ce exclude pluralismul curentelor (de unde „sintetismul" lui Gauguin) şi uşurează fuziunea între *vizualii puri* (epigonii impresionismului) şi *simbolişti*. Iată, de exemplu, acest tablou al lui VUILLARD. Tehnica derivă din *pointillisme*-ul neoimpresionist, dar fără implicaţii

științifice; tușele colorate nu recompun lumina naturală, ci sugerează, cu frecvențe diferite de vibrații, *atmosfera* încă socială a ambianței. Ambiguitate: fiecare tușă este notă cromatică, dar și arabescul stofelor ce se reliefează pe un fond care este și *pauză* (în sensul lui Mallarmé), și vibrație luminoasă mai compactă sau mai slabă, dar și desen diferit al ornamentației țesăturii. Același „motiv" (doamna cu copilul) apare numai într-un moment ulterior, ca o condensare a acelei fîlfîiri a tușelor volante. Sînt evidente în perspectiva densă și în figură influențele lui Toulouse, Monet, Van Gogh; nu mai există contrast între *idee* și *experiență*, pictura se face elaborînd experiența picturii, după cum literatura se face *pe* literatură.

WHISTLER un american care a trăit la Paris și la Londra, interpretează un alt aspect al poeticii lui Mallarmé: continuitatea sonoră a culorii în dizolvări armonice din care se reliefează timbrurile cîtorva note mai intense. Pictează „simfonii" în argintiu, în albastru, în gri, evocînd adesea gamele rafinate ale japonezilor. Culoarea sa nu depinde de impresii vizuale, ci se naște din cuvîntul poetic, este ca sensul azurului sau argintiului pe care poetul îl face să apară în noi, atunci cînd spune că noaptea este albastră, sau rîul argintiu. Vuillard interpretează poetica lui Mallarmé în sensul *picturii pure*, Whistler în sensul *corespondenței*.

# Capitolul III
# SECOLUL AL XIX-lea ÎN ITALIA, GERMANIA, ANGLIA

## ITALIA

Arta italiană din secolul al XIX-lea își are problemele sale, care prezintă în limitele condițiilor istorice, sociale și culturale italiene, multe aspecte interesante. Nici una din acestea nu vor concura la formarea ansamblului de idei, experiențe, valori, care, la sfîrșitul secolului, vor alcătui țesutul unei culturi figurative conștient și programatic internaționale sau europene. Situația în fața căreia s-a aflat arta italiană, la început izolată, și apoi întîrziată, este cea romantică. Din această poziție periferică sau provincială, nu va ieși decît la începutul secolului al XX-lea, odată cu futurismul a cărui menire istorică va fi tocmai aceea de a umple lacuna romantică și de a înscrie arta modernă italiană într-o tradiție culturală europeană.

Nu a existat izolare, pauză sau carență în informare. Contactele cu Franța (care, odată cu romantismul s-a aflat în fruntea culturii artistice europene) au devenit tot mai frecvente, dar nu au dus la o convergență pozitivă, nici atunci cînd unii artiști italieni au fost la Paris și au lucrat cu impresioniștii. Fără îndoială, lipsa aprofundării poeticilor romantice nu a provenit din supraviețuirea tradiției clasice, care în Italia, nu avea rădăcini mai puternice decît în altă parte. Canova nu era mai clasic decît David. Nici un italian nu l-a studiat mai bine pe Rafael decît Ingres, sau pe

Michelangelo decît Delacroix. Cauza lipsei de vlagă, a incertei participări italiene la mişcarea romantică, este mai profundă. Tema centrală a poeticii romantice este tema libertăţii ca o condiţie primă, de bază a conştiinţei, a însăşi prezenţei omului în lume şi a legăturii sale cu realitatea. În Italia problema libertăţii este fundamentală, dar ea s-a pus în termenii mai restrînşi ai independenţei naţionale care trebuia, înainte de toate, obţinută. Numai după aceea se putea deschide posibilitatea unei reforme a societăţii. Nu putea fi altfel, căci dominaţia austriacă şi monarhiile absolute nu erau atît o ofensă adusă orgoliului naţional, cît garanţia privilegiilor unei societăţi retrograde şi bariera în faţa oricărei pespective de progres social. Era inevitabil ca forţele vii ale inteligenţei italiene să încerce să schimbe o stare de lucruri care prelungea de la an la an rămînerea în urmă a Italiei faţă de alte mari ţări europene, toate mai mult sau mai puţin avansate pe calea dezvoltării industriale. Era însă, în acelaşi timp, fatal ca acele forţe să se epuizeze într-o polemică anticonservatoare, ce, în comparaţie cu marile conflicte sociale, care se pregăteau şi se desfăşurau în altă parte, nu prezentau decît un interes local.

Deşi în domeniul artei nu se putea face simţit decît indirect, avîntul popular, care mai făcea opoziţie în chiar cadrul iniţiativei de unificare influenţa hotărît Risorgimento-ul. Atît în Franţa cît şi în altă parte, curentele artistice renovatoare, erau în polemică cu academismul favorit al conducătorilor statului şi al publicului. Dar în Italia, polemica se sfîrşea prin ea însăşi ca şi cînd distrugerea vechiturilor unei culturi decăzute ar fi fost mai importantă decît reînnoirea premiselor. Într-un anumit sens aşa era, deoarece spiritul de conservare în artă este corolarul politicii reacţionare, căreia toţi artiştii progresişti i se opuneau şi o combăteau adesea în mod curajos. Prin această necesitate polemică, ţinînd seama de situaţiile diferite de la regiune la regiune, se explică un fenomen caracteristic situaţiei italiene, care nu are corespondent în alte ţări: formarea de curente sau



şcoli regionale şi municipale, care aspirau fiecare, să devină expresie a artei italiene, sau, cel puţin, ataşîndu-se altora, să dea viaţă unei culturi artistice naţionale. La jumătatea secolului, situaţia artistică italiană se putea numi, prin analogie, neoguelfă, cu deosebirea că axa unitară nu era Roma, unde slaba mişcare *puristă*, urmînd exemplul nazarinenilor germani, încearcă, fără succes, compromisul între tradiţia neoclasică-academică şi misticismul romantic redus la un conformism religios.

În Italia nordică sentimentele liberale aveau
cu totul alt curs decît în Roma papală. Veneţianul
FRANCESCO HAYEZ (1791—1881) care din 171
1820 a lucrat şi a predat la Milano, a fost con-
ducătorul recunoscut al unei şcoli romantice ita-
liene, care, în fond, s-a limitat să transpună în
pictură tipul literar al romanului istoric. A stu-
diat la Roma în mediul neoclasic al lui Canova 7
şi a lui Camuccini s-a aflat în contact cu nazarine-
nii şi puriştii, dar, laic prin tendinţă, el s-a în-
depărtat de ei pentru a se ataşa în mod direct ar-
tei portretului şi picturii istorice a lui Ingres, pic-
tură orientată deja în sens romantic (*Visul lui Os-* 64
*sian*, din 1813).

De aici porneşte studiul lui Hayez îndreptat spre combinarea subiectului din istoria medievală sau romantică (deci vag naţională) cu corectitudinea desenului ingresian, accentuînd nota patetică prin sonoritatea culorilor, ca şi cînd ar fi putut să se formeze un „stil italian modern", amestecînd puţin din Veneţia şi puţin din Roma, puţin din Tiţian şi puţin din Rafael. În loc să-l înarmeze pe artist pentru întîlnirea hotărîtă cu realitatea dramatică a istoriei, acel stil elaborat îl ajută mai degrabă să se îndepărteze de ea, de exemplu să se declare antiaustriac, povestind emoţionanta istorie a *Vecerniilor siciliene* (1846). Este comportamentul tipic al intelectualului, care, nevoind să se compromită şi nici să rămînă neutru, face să cadă de la înălţime o aluzie doctă, pe care nu o sesizează decît cîţiva iniţiaţi şi care, fireşte, omite momentul în care se află. În acest fel se trădează. Nu retrăieşte faptul istoric cu *furia* de

a-l transpune în pictură (ca Delacroix), ci îl situează pe scena unui teatru: fundal, culise, costume, iluminație bine reglată între fundal și rampă, distribuție echilibrată a personajelor, fiecare cu rolul său. Baritonul moare străpuns, cîntînd, tenorul, după ce l-a rănit, se retrage cu mișcări grațioase și răspunde cîntînd, fata își pierde cunoștința, corul comentează în surdină, figuranții repetă gesturile de circumstanță. Totul este teatru, totul este incredibil de fals. Acest tablou faimos
42 este un caz tipic de neogotic albertin (ca și castelul pe care Carol Albert l-a încredințat pentru a-l construi în acești ani la Pollenzo, unui scenograf de operă, Melano) și, ca și romantismul politic albertin, se preface că schimbă totul, pentru a nu schimba nimic.

Alături de acest izbitor exemplu de mistificare pseudoromantică există în Lombardia un filon romantic slab, dar fără îndoială mai autentic: acela
166 care pornește de la G. B. CARNEVALI, zis IL PICCIO (1804—1873) și trece apoi în cadrul mișcării *Scapigliatura* lombardă din care face parte
179 TRANQUILLO CREMONA (1837—1878), DA-
178, 180. NIELE RANZONI (1843—1889) și sculptorul GIUSEPPE GRANDI (1843—1894), ajungînd astfel la primul artist italian care face să se audă vocea sa în concertul european — sculptorul ME-
161 DARDO ROSSO (1858—1928). Peisajele lui Piccio dintre 1840 și 1850 sînt singurele care demonstrează o cunoaștere lipsită de superficialitate
10,11. a poeticii iluministe a „pitorescului", au „pata"
45,47 desenelor lui Cozens și, uneori, densitatea picturală a lui Constable. Dar în loc să ducă cercetarea mai departe Piccio se întoarce înapoi pentru a găsi premisele într-o istorie cu totul italiană, chiar venețiană și lombardă. Ajunge la venețienii din secolul al XVIII-lea, la bolognezii din secolul al XVII-lea, și în special la Correggio și Parmigianino, pe care i-a studiat în 1831, atunci cînd s-a reîntors din pelerinajul obligatoriu, dar inutil, de la Roma. În tablourile mici cu subiecte biblice și mitologice, pictate cu îndemînare, el încearcă să reanime noțiunea istorică ignorată de „școala



lombardă": o tradiție care cuprindea laolaltă venețieni, lombarzi, emiliani, și în care, mai mult decît născocirea, conta rafinamentul și finețea execuției.

*Agar în deșert* este o capodoperă de „pictură 166
bună": figuri topite în arabescul frazei ritmice, luminozitate stinsă cu o vivacitate surprinzătoare, fără a rupe continuitatea trăsăturilor de penel, ușoare și rapide, evocări frecvente din Crespi, Magnasco, și portretistul Guardi. Dar este o pictură, care, neținînd cont de o incontestabilă aureolă romantică, s-ar putea plasa în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, alături de cea mai rafinată „pictură de cameră" a rococo-ului austriac. Este limpede că, în romantism, Piccio intuiește o posibilitate de reluare a barocului, de descoperire a filoanelor secrete, prețioase, ale unei tradiții lombarde uitată de foarte multe ori, pentru a acredita, ca tipic „italiană", cultura figurativă florentină și romană. Numai legați indirect de romantismul lombard al lui Piccio, Cremona și Ranzoni au cunoscut romantismul francez, mai ales prin literații bine informați ai mișcării *Scapigliatura*, ca Praga și Rovani. În ciuda sentimentalismului mofturos al picturii sale ardoarea cu care Cremona s-a dedicat, după exemplul desenatorilor francezi, caricaturii politice, are o netă nuanță romantică. El exagerează formula romantică, prea corectă, a lui Hayez pînă la turbulență, pînă la descompunerea formei și culorii. Se teme că nu este suficient de „modern", dar, cu toate acestea, îi invocă, pentru a justifica o lipsă de prejudecăți numai aparente, pe Schiavone și Tiepolo. Ranzoni nu are manii de acest fel și nu încearcă să refacă, în pictură, literatura reprezentanților mișcării *Scapigliatura*. Forma pe care o modelează în materia mai sensibilă și mai vibrantă a culorii este încă, din punct de vedere structural, forma plastică pe care academicii o realizau prin intermediul clarobscurului, dar descompusă și dezagregată pentru a se contopi cu atmosfera ambianței.

Nici sculptorul Grandi nu depășește limitele polemicii antiacademice. Respinge tipologia tra-

dițională a statuii-monument; monumentul dedi-
180 cat celor *Cinci zile* este un monument nemonumental în care motivul dominant nu este figura umană, ci clopotul. Este o invenție îndrăzneață și genială, dar, ca obelisc de origine barocă, berniniană foarte clară. Iar dacă modelarea impetuoasă și fărîmată a figurilor ne poate aminti sculptura lui Daumier, nu se poate să nu observăm că Daumier nu s-a încăpățînat niciodată să facă monumente nemonumentale, ci, pur și simplu, nu a făcut monumente, deoarece a înțeles că sculptura modernă nu poate fi realizată în monument, așa după cum pictura modernă nu se poate realiza în fresca mare sau în tabloul istoric.

Faptul că în Lombardia, între 1850 și 1860, ajungeau unele informații cu privire la noutățile franceze, se constată din cîteva începuturi realiste de origine courbetiană: în opera lui ELEUTERIO PAGLIANI (1826—1903) și a lui FEDERICO FARUFFINI (1831—1869). Mai ales la acesta din urmă, „tematica nobilă" vrea să fie răscumpărare sau depășire a realismului, ceea ce, inversează în felul acesta, procesul istoric după care în Franța realismul s-a ivit ca depășire a romantismului. Același proces, care depinde de aprofundarea insuficientă a experienței romantice, se observă la acela care poate fi considerat cel mai mare peisagist italian al secolului al XIX-lea, ANTONIO FONTANESI (1818—1882), artist care
169 se apropie mai întîi de peisajul romantic al elvețianului Calame și, după 1855, are legături frecvente și intense cu pictorii de la Barbizon și cu Corot. În întreaga sa pictură există o tensiune continuă între exigența realistă și tendința romantică a interpretării poetice a motivului. Aceasta va prevala, mai ales după călătoria în Anglia (1865), care-l face să descopere în Turner „pictorul-poet" pentru care totul se transformă și se transfigurează în lumină.

Provinciile italiene din nord sînt primele în care, la sfîrșitul secolului, începe să se dezvolte o economie industrială. Aceasta explică apariția și



în artă a unor interese tehnico-științifice, a unor elanuri progresiste și, în același timp, a unor preocupări sociale. Ultimul deceniu al secolului este caracterizat, la Milano, de divizionismul lui GAE- 136
TANO PREVIATI (1852—1920), GIOVANNI SEGANTINI (1858—1899), VICTOR GRUBI- 181
CY (1851—1920, GIUSEPPE PELLIZZA DA 135
VOLPEDO (1868—1907) și al multor altora. Este vorba de o evidentă repercusiune a neoimpresionismului francez, din care Previati preia bazele teoretico-științifice dar, din păcate, numai pe acestea. Nenorocirea constă, de fapt, în aceea că nu este vorba de un interes adevărat, ci de entuziasm pentru știință, iar entuziasmul devine ideologia romantică a științei și progresului. Nici Previati, nici Segantini, nici ceilalți nu acceptă ideea unei arte-studiu ca aceea a lui Seurat sau Signac. Mai grav este însă faptul că ei nu au traversat experiența impresionismului, care este tocmai obiectul cercetării „științifice" a neoimpresionismului. Divizionismul rămîne, în felul acesta, o tehnică în serviciul „spiritului", a retoricii istorico-alegorice a lui Previati, a spiritualismului și simbolismului lui Segantini, a ideologiei politico-sociale a lui Pellizza. Astfel, încă o dată, romantismul rău asimilat compromite ceea ce putea fi primul impuls progresist concret al culturii artistice italiene. În Italia meridională, la începutul secolului al XIX-lea Napoli era, deja, un mare oraș european și un centru internațional al culturii artistice. Avea o școală înfloritoare de vedutiști, care descindea din opera lui Gaspar van Wittel și a lui Philip Hackert, din care făceau parte mulți străini, printre care se evidenția olandezul PITLOO (1791— 182
1837). Peisajul cîmpenesc, în care natura se împletea cu mitul, era o temă de studiu preferată a pictorilor de la începutul secolului al XIX-lea. La Napoli îl găsim, în 1832, pe Turner, în 1824 pe Bonington, în 1825 pe Corot.

Trecerea de la veduta documentară, perspectivo-topografică, la veduta „poetică" începe, înlăuntrul aceleiași tradiții, odată cu opera lui GABRIELE SMARGIASSI (1798—1882), continuă

183 şi culminează cu cea a lui GIACINTO GIGANTE (1806—1876). Baza culturii lui Gigante este mai extinsă: construcţia vedutei sale se bazează în mod esenţial pe poetica engleză din secolul al XVIII-lea a „pitorescului". Raporturile de distanţă nu mai sînt ordonate de-a lungul liniilor convergente de la prim plan la orizont, ci sînt combinate conform calităţii lucrurilor, adică reacţiei diferite la lumină a ceea ce este solid şi opac (arbori, stînci), mobil şi se oglindeşte (apa), sau transparent (atmosfera). Deoarece posibilităţile de variaţie sînt, în felul acesta, mult mai mari decît în cazul rigidei organizări de perspectivă, sensibilitatea artistului este infinit mai liberă şi în alegerea „motivului", nu numai prin efectul său scenografic sau panoramic, ci şi prin forţa de solicitare a inspiraţiei pictorului. Reproducerea obiectelor în funcţie de reacţia lor diferită la lumină, duce la compoziţia picturii prin „pete". În secolul al XVIII-lea, în Anglia (cu Cozens), tehnica ce corespundea poeticii „pitorescului" era deja o tehnică a *blot*-ului (pată). Pe această cale problema „petei", fundamentală pentru întreaga artă europeană din secolul al XIX-lea, intră în cultura artistică italiană. Aceasta este premisa, mai curînd tîrziu-iluministă decît romantică, ce explică mişcarea ulterioară, programatic realistă, a artei napolitane.

170, 184. GIUSEPPE (1812—1888) şi FILIPPO PALIZZI (1818—1899) sînt în relaţii directe cu peisagiştii de la Barbizon şi indirecte cu Courbet. Cel mai în vîrstă dintre cei doi fraţi se afla deja la Paris în 1844. Cel de al doilea, care a fost protagonistul mişcării realiste napolitane, era un pictor de „gen", un pictor de animale cu toate limitele specifice pictorului de gen, pentru care însăşi alegerea domeniului de cercetare impune limite. Realitatea nu este o problemă de înfruntat, ci o noţiune de aprofundat. Porneşte de la presupunerea că animalele sînt mai naturale, deci mai interesante decît oamenii. Există deci, un domeniu precis de date pe care artistul îşi propune să le analizeze prin interpretare şi comentare. Este vorba de a surprinde asprimea sau moliciunea păru-



lui, naturaleţea unei mişcări prin intermediul unor pete sau tuşe de culoare. Sînt tipuri sau noţiuni care se precizează sau se concretizează. Asinul sau capra devin *acel* asin sau *acea* capră, care se mişcă în *acea* ambianţă, şi al căror păr reacţionează în *acel* mod la lumină. În fine, nu este o descoperire, ci o verificare. Nu este realism, ci verism. Aceasta este deosebirea radicală dintre Courbet şi Palizzi. Verismul lui Palizzi este întotdeauna anecdotic, deoarece pictorul ştie să surprindă şi să prezinte cu precizie un fragment, un caz particular al realităţii. În aceiaşi ani, la Napoli, DOMENICO 172
MORELLI (1826—1901) prezintă un program aparent opus: pictura trebuie să reprezinte „figuri şi lucruri nevăzute, imaginate şi adevărate la un moment dat" El respinge, într-adevăr, limitele „genului"; aspiră către o reformă în sens romantic a compoziţiei istorico-religioase. Lui Palizzi i se poate obiecta cu uşurinţă că pictura sa putea fi înlocuită de fotografie. Dar chiar şi pictura lui Morelli este, în fond, fotografia unui „subiect" compus în mod premeditat în poziţii recitative sau dramatice, cu costumele şi podoabele epocii şi iluminat în mod artificial, pentru a-l face şi mai emoţional. În concluzie, reforma lui Morelli se referă mai mult la subiect, decît la redarea picturală, căreia i se cere să fie doar rapidă şi eficientă, pentru ca „fotograma" să fie mai impresionantă.

În felul acesta, Morelli împrumută multe elemente de compoziţie şi lumină din pictura napolitană din secolul al XVII-lea şi, uneori, de la Tiepolo, la care admiră mai mult regia, decît calitatea picturii. Încă o dată, impulsul romantic se traduce într-o reluare barocă. Pe de altă parte, dacă ţinta polemicii lui Morelli este realismul modest al picturii de „gen" a lui Palizzi, adevăratul său obiectiv este pictura istorică a lui Hayez şi a numeroşilor săi discipoli: romantismului „rece", nordic, îi opune romantismul „cald", din sud. Se delimitează, deja, dincolo de aspiraţia unitară, conflictul regional. Nu este de mirare că, din aceste premise rezultă ca o consecinţă logică compromisul dintre realism şi retorică al lui F. P. MICHETTI

(1851—1929), ca și falsul impresionism „napoli-
tan“ al lui MANCINI (1852—1930). Pitorescului
ambianței napolitane i se opune studiul tonal se-
176 ver, taciturn, al lui G. TOMA (1836—1891) la
fel de disprețuitor la adresa moralei și anecdotei.
Este absorbit de gîndul la istoria care se împle-
tește cu întîmplările umane și nu le depășește
(*Luisa Sanfelice în închisoare*). Nu este vorba de
*faptele* celor mari, ci de viața poporului, de rea-
litatea socială dureroasă (*Roata Annunziatei*).

Cea mai importantă mișcare artistică italiană
din secolul al XIX-lea, aceea a „macchiaiolilor“,
se desfășoară la Florența între 1850 și 1860. Are
o bază teoretică și o linie programatică și urmă-
rește să formeze o „școală toscană“, care să fie și
școala italiană modernă. În jurul toscanilor se gru-
pează artiști din alte regiuni, pe care persecuția
i-a silit să caute azil la Florența marilor duci de
Toscana, relativ liberală. Propunerile de reînnoire
artistică constituiau, deci, un aspect al reînnoirii
culturale care, în speranța intelectualilor angajați
din punct de vedere politic, trebuia să pregătească
și să însoțească unitatea Italiei. În grup erau tos-
174, canii GIOVANNI FATTORI (1825—1908), S.
185. DE TIVOLI (1826—1892). C. BANTI (1824—
188, 175 1904), R. SERNESI (1838—1866), T. SIGNO-
RINI (1835—1901), O. BORRANI (1834—1905),
189 romanul G. COSTA (1827—1903), V. D'AN-
186 CONA (1825—1884) din provincia Le Marche,
veronezul V. CABIANCA (1827—1902), napoli-
tanul G. ABBATI (1836—1868). În contact cu
„macchiaiolii“ au mai fost și alții, chiar dacă în
173 mod mai puțin direct: Morelli, E. Dalbono, G. De
Nittis, G. Toma, toți meridionali.

În fapt, „macchiaiolii“ încercau, împreună cu grupările artistice napolitane, să înceapă o acțiune comună și aceasta poate chiar din cauză că „problema meridională“ se concretiza, în trei ani, ca problemă crucială a unității italiene. Din 1865 pînă în 1867, CECIONI care era și un critic cu vederi lucide, a lucrat la Napoli și a format acolo, cu De Nittis, De Gregorio și Rossano, o școală de peisaj (numită de la *Resina*) avînd la bază ace-



leași principii ale poeticii „macchiaiolilor“. Teoreticieni, critici, polemiști ai „macchiaiolilor“ au fost Cecioni, Signorini, DIEGO MARTELLI. Acesta din urmă a fost primul care a vorbit în Italia despre impresionismul francez (în 1879) în care vedea o mișcare înrudită și aproape paralelă, deși mai importantă decît aceea a „macchiaiolilor“.

De fapt, mișcarea „macchiaiolilor“ precede, dar nu o ia înaintea impresionismului, cu care nu are decît puține lucruri comune. Poetica „macchiaiolilor“ a fost o poetică hotărît realistă, în acord, cîndva, cu realismul lui Courbet și cu peisagiștii de la Barbizon. Prin orientarea sa realistă, poetica „macchiaiolilor“ se opune romantismului moderat și purist al pictorilor academici ca BEZZUOLI, CISERI, USSI, susținînd, ca și Palizzi la Napoli, necesitatea revenirii la studiul direct al adevărului. Ideea „petei“ nu pornește numai de la „macchiaioli“. Susținătorii acesteia sînt și lombarzii Cremona și Ranzoni și napolitanul Palizzi. Dar „macchiaiolii“ au făcut din aceasta o teorie. Ei susțin că adevărul se vede ca un ansamblu de „pete de culoare și de clarobscur“, astfel că fiecare pată are o valoare dublă, de culoare locală și de ton; lumina nu schimbă culoarea, ci cantitățile de ton; „umbra nu acționează ca o pînză, ci ca un văl“ (Cecioni). În orice pictură, dacă se redă fidel ceea ce se vede, toate culorile funcționează și ca lumină și ca umbră; între cele două registre de valori (culori-lumină și culori-umbră) există un raport de echilibru proporțional. Desigur, nu poate fi vorba de clar și de obscur dacă nu există corpuri solide care să intercepteze lumina și să se prezinte ca obiecte cu părți luminate și cu părți în umbră; dacă sînt corpuri solide există un spațiu pre-existent care le conține. Evident, nu se poate spune că o imagine care presupune noțiunile de spațiu, lumină și obiect, este directă și neprejudiciată. Scoțînd în evidență senzația pură, impresioniștii întemeiază un nou sistem de viziune a realului. Din nevoia de claritate, „macchiaiolii“ *simplifică* viziunea tradițională, adică viziunea cu structură de perspectivă. Ei elimină aplicările scenografice

obișnuite ale perspectivei, dar întorcîndu-se, astfel, la formularea originară din secolul al XV-lea, fac o alegere istorică, deoarece perspectiva și situarea clară a corpurilor în spațiu sînt calități fundamentale ale limbajului figurativ toscan din secolul al XV-lea încoace. Să nu uităm că reforma „macchiaiolilor" vrea să fie tocmai o reformă de limbaj. Și în artă „toscana" revendică dreptul istoric de a deveni limba italiană. Dacă valorile picturii se reduc la lumină și umbră, construcția va rezulta din liniile de separație între culorile-lumină și culoare-umbră. În felul acesta se restabilește, revăzut, principiul tradiției figurative toscane: desenul. Dar desenul „macchiaiolilor" este opusul desenului academic, care consta în delimitarea obiectului (sau în fixarea noțiunii sale intelectuale) pentru a trece apoi la pictare (sau la reprezentarea imaginii respective). Pentru „macchiaioli", desenul care rezultă din împreunarea petelor nu este actul prim, ci ultim, și concluziv al picturii, sinteza care ordonează și construiește în formă senzațiile de culoare și lumină. Reducînd, simplificînd, clarificînd, desenul elimină orice amplificare grandilocventă, orice excitație emoțională, orice efuziune patetică. „Pata" „macchiaiolilor" este antiteza petei romantice a lombarzilor. Fattori este anti-Cremona.

În comparție cu vorbirea toscană, lucidă și concisă, sentimentalismul obscur al reprezentanților curentului *Scapigliatura* se dovedește a fi ficțiunea sentimentală, a unei burghezii înstărite, ale cărei interese reale nu au nimic comun cu sentimentul. Este vorba de un conflict regional, în ajunul și în vederea unității, care conține, însă, ceva, mai profund: „macchiaiolii" intuiesc faptul că limbajul figurativ toscan, pentru a deveni limbajul figurativ italian, nu trebuie să fie expresia unei *elite* intelectuale, ci, în sens mai larg, expresia poporului. În climatul cultural din Risorgimento, pictura „macchiaiolilor" este singura tendință figurativă care poate fi numită cu cuvintele lui Gramsci, național-populară. Aceasta se observă tocmai în acea parte a operei lui Fattori care este considerată, pe



nedrept, secundară și ocazională: picturile cu subiect militar, în care artistul evită, în același timp, retorica patriotică și anecdotismul didactic, ca acel al lui D. Induno.

Una din capodoperele lui Fattori *În patrulă* 174
(1868—1870) este un tablou de-a dreptul exemplar. Vedem mai întîi un spațiu gol, redus la esențialitate de un plan orizontal și de un plan vertical, perpendicular. Acestui spațiu esențial îi corespunde o lumină esențială, dusă la cel mai mare grad de intensitate, albul. Deodată, la întîlnirea coordonatelor, apare patrula, din care s-a desprins un cavalerist ce se apropie mergînd de-a lungul zidului. În acest punct se oprește timpul, se blochează spațiul narațiunii, toate valorile tabloului se aliniază într-o perfectă corespondență, și într-un perfect echilibru de culori-lumină și culori-umbră (chipiele albe pe cerul cenușiu-azuriu, uniformele de culoare închisă pe un fond de culoare deschisă, cartușierele albe pe tunicile de culoare albastru-închis, caii negri și albi). Profunzimea se netezește în suprafață, ca într-o marchetărie cu efect de perspectivă din secolul al XV-lea. Fattori a eliminat efectul scenografic al perspectivei, a readus-o la funcția sa originară, a compus spațiul ca Paolo Uccello în Miracolul ostiei profanate. Cu toate acestea, spațiul nu este o abstracție geometrică: planul orizontal este nisipos, cu grămezi mici de pămînt; planul perpendicular este un perete pe care se vede tencuiala calcinată de soare, iar lumina nu este lumina universală a lui Piero della Francesca, ci lumina unei dimineți de vară tîrzie, zăpușitoare. Aproape în mod miraculos, Fattori reușește să aleagă și să fixeze clipa în care „particularul", episodul cavaleriștilor în recunoaștere într-un loc deșert și expus soarelui, coincide cu „universalul" spațiului geometric și luminii absolute. Aceasta dovedește că limbajul său istoric, universal, se adaptează foarte bine la realitatea prezentă și că sistemul figurativ al artei toscane poate deveni sistemul figurativ al artei italiene moderne.

Și totuși nu a devenit. Nu numai pentru că

Italia unită nu a știut să dezvolte elanurile populare cărora țara le datora unitatea.

Dacă însuși Fattori nu reușește întotdeauna să atingă identitatea absolută între un episod vizual și o construcție în spațiu, ceilalți „macchiaioli" cedează adesea tentației „schiței" figurative, anecdotei bine povestite. Telemaco Signorini reprezintă în 1865, *Sala agitatelor* dintr-un ospiciu. Ca și Fattori, în pictura descrisă mai sus, el definește cu claritate crudă perspectiva sălii, o umple de lumină albă, face să apară în relief figurile mici și întunecate în marele gol clar. Dar liniile de perspectivă converg într-un unghi al camerei, figurile se profilează pe planurile care alunecă, contururile devin ascuțite și tăioase pentru a descrie caracterul sau gestul fiecărei figuri. Perspectiva nu este structura spațiului, ci un fel de obiectiv fotografic, care permite o reprezentare rapidă și precisă. Pentru Signorini, „spiritul toscan" este inteligență promptă, observație pătrunzătoare, comentariu inteligent. Nu țintește, ca Fattori, nucleul profund, structura limbii, ci folosirea dibace, elegantă, eficace a unui limbaj familiar. Astfel, în cultura figurativă a epocii, opera sa nu este altceva decît un episod toscan strălucitor, dar limitat.

Dintre „macchiaioli", cel care se apropie mai mult de problematica impresionismului incipient este Silvestro Lega. Un tablou cum este *După
187 prînz*, pictat între 1864—1868, nu poate să nu
87,88, amintească, chiar și după subiect, studiile contem-
89. porane *en plein air* ale lui Bazille și Monet. Totuși, prin comparație, pictura lui Lega apare anecdotică: nu se impune privitorului cu plenitudinea realității sale, îl interesează ca un aspect plăcut și bine interpretat al realității. Pictura lui Lega este severă, neindulgentă față de frivolitățile descriptive sau narative, dar folosește două sisteme reprezentative diferite care se suprapun fără să se contopească: pata de culoare și perspectiva. Miracolul la care a ajuns (și nu întotdeauna) Fattori, nu se repetă. Aici, petele de culoare și lumină sînt constrînse să se așeze potrivit unei perspective hotărîte dinainte (rețeaua de sîrmă a pergolei, rîndu-



rile de cărămizi ale pardoselii, zidul mic, chiparoșii din depărtare). Deși strălucitoare și vii, notele cromatice și luminoase nu *fac* spațiul (ca de
exemplu în *Femei în grădină* de Monet), ci *umplu* 88
un spațiu dat; nu pun în mișcare spațiul impunîndu-i ritmul lor, ci se mișcă de-a lungul traseelor impuse de un spațiu imobil. Și deoarece, mișcîndu-se, apar ca schimbătoare față de o realitate care nu se schimbă, prezența lor este episodică; dacă, ipotetic, armătura de perspectivă ar dispărea, soliditatea cromatică s-ar dizolva în vapori colorați (ca la Cremona sau Ranzoni).

Rezultatul impulsului reînnoitor al „macchiaiolilor" a fost diferit de acela pe care pionierii îl propuneau în discuțiile aprinse de la Caffè Michelangnolo. Stingîndu-se speranța de a face din dialectul toscan limbajul pictural italian, epigonilor „macchiaiolilor" nu le mai rămîne altă ieșire decît aceea a apologiei folclorului și a dialectului
(FERRONI, GIOLI, CANICCI, TOMMASI). 191
Dovada amară că reformismul veleitar al celor două „școli" din Napoli și Florența nu putea duce la o reînnoire radicadă, o vor da tocmai artiștii care se vor hotărî să părăsească provincia pentru capitală și care vor merge să lucreze la Paris. A. De Nittis (1846—1884) care a plecat la Paris în 1867 a avut onoarea de a expune în 1874 la faimoasa expoziție a impresioniștilor din atelierul fotografului Nadar, fie numai pentru a-i atenua caracterul scandalos. Dar experiența pariziană și londoneză a rămas, pentru el, o experiență mai
mult mondenă decît artistică. Venețianul FEDE- 168,
RICO ZANDOMENEGHI (1841—1917), care 190
încă de tînăr s-a aflat în raport direct cu „macchiaiolii" și era prieten cu Diego Martelli, s-a stabilit la Paris în 1874 și a lucrat cu succes alături de impresioniști și mai ales de Degas. Repetîndu-i motivele, imitîndu-i maniera compozitivă și culorile stridente și reci, el nu a înțeles
însă noutatea structurală a picturii acestuia. GIO- 167,
VANNI BOLDINI (1842—1931) s-a format la 266
Florența cu „macchiaiolii", dînd dovadă de un talent precoce și strălucitor. Din 1870 a lucrat

la Londra, apoi la Paris, devenind în scurt timp portretistul la modă, plin de inspiraţie şi eleganţă, dar incapabil să vadă în arta impresioniştilor, al căror prieten a fost, altceva decît o tehnică „modernă" pusă în serviciul unei virtuozităţi graficocromatice surprinzătoare şi fascinante, desigur, prin lipsa sa de prejudecată, dar şi fiindcă urmărea să lege noua pictură de o istorie, care nu era a sa, adică (după cum voiau fraţii Goncourt) de secolul al XVIII-lea al lui Watteau, Fragonard, Tiepolo, Guardi.

## GERMANIA

Ca şi istoria politicii, istoria culturii germane a secolului al XIX-lea este istoria procesului anevoios al unificării naţionale, care va fi înfăptuită în 1870 după războiul franco-prusac. Dacă patriotismul german se naşte ca o reacţie la invaziile napoleoniene, problema unităţii naţionale germane reprezintă căutarea unui principiu de coeziune spirituală între popoarele aceluiaşi grup etnic şi lingvistic, divizate din punct de vedere politic şi deosebite în ceea ce priveşte credinţa religioasă, tradiţiile populare şi obiceiurile sociale. Se poate invoca un principiu supraistoric, un cosmopolitism iluminist, o societate conformă cu raţiunea (teza clasică a lui Goethe). Se poate invoca de asemenea principiul istoric (teza romantică a lui Schiller), dar cu condiţia de a împinge studiul dincolo de raţiunile politice care au dus la împărţirea ţării, pentru a găsi în *ethosul* popular, în profunzimea iraţionalului, unitatea spirituală a poporului german. Sinteza (Hegel-Fichte) este reducerea „naţiunii istorice" la statul etic. Mai mult decît un trecut comun, ceea ce uneşte poporul german este ideea unei misiuni istorice în viitor.

Pe această bază se va construi, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea *Kulturkampf*-ul lui Bismark: sistem cultural care face să conveargă toate forţele în dezvoltarea unei tehnologii indus-



triale puternice ca instrument al hegemoniei politicii germane. În afara domeniului politic, dezbaterea se desfăşoară în domeniul filosofic şi literar, mai ales în muzică, considerată ca adevărată expresie artistică a „spiritului german" (germanismul universal al lui Wagner), dar abia dacă atinge arta plastică. De aceea, prin intensa dezbatere de idei au fost create premisele a ceea ce va fi, la începutul secolului al XX-lea, propunerea clară a unei arte tipic germane dar de însemnătate europeană, care să se opună, în sensul unei alternative dialectice, hegemoniei culturii artistice franceze născută din impresionism. Premisa este dezvoltarea unei *estetici* în cadrul filosofiei idealiste şi apoi, a unei *teorii a artei*, deosebită de filosofia frumosului, deoarece are sarcina să cerceteze procedeele operative specifice artei. Dealtfel, Hegel redusese deja estetica la istoria artei, indicînd în arhitectură o reprezentare esenţial simbolică, în sculptură reprezentarea clasică şi în pictură reprezentarea tipic romantică, prevăzînd funcţia esenţială pe care pictura a avut-o în secolul al XIX-lea, ca domeniu de cercetare a imaginii.

Alături de tratările propriu-zis filosofice ale problemei estetice, încă de la jumătatea secolului al XVIII-lea s-a dezvoltat în contrast cu raţionalismul iluminist, poetica paleoromantică din *Sturm und Drang*, pentru care arta este expresia iraţionalului şi deci, a impulsurilor şi sentimentelor cu care spiritualitatea umană reacţionează la realitatea naturală, înfruntînd-o sau evadînd în vis. Paralel cu poetica engleză a „sublimului", *Sturm und Drang* reflectă lupta milenară a omului „din nord" cu natura potrivnică, accentuînd caracterul mitic şi epic al acestei lupte, căutîndu-i mărturiile în acele saga populare (Klopstock). Dar pentru a echilibra acel aspru *ethos* popular al vechiului popor german, se evocă poveştile (Grimm) regăsindu-se puritatea limbii în care sînt spuse. Pe aceste două teme se articulează arta a doi mari pictori din prima perioadă a romantismului german. C. D. FRIEDRICH (1774—

1840) este un Kolpstock al picturii. Dar mai mult decît spaima și furia, el exprimă profunda, sublima melancolie, singurătatea, anxietatea existențială a omului în fața unei naturi mai mult tainică și simbolică decît dușmănoasă. P. O. RUNGE (1777—1810) este Grimm: cu aceeași intenție de purism lingvistic, el regăsește desenul analitic, penetrant al vechilor maeștrii (Dürer, Holbein) căutînd să recupereze, în felul acesta, de la ei sensul religios al realității, care vedea simboluri, nu în spatele lucrurilor, sau sub acestea, ci în adevărul lor pur și simplu. Ca și Friedrich, dar mai explicit, Runge vede în spatele vechilor maeștri vechiul popor german de meseriași înțelepți și muncitori, legați de materialele și uneltele muncii cîmpului și de tradiția strămoșilor. Nu este vorba de un raționalism orgolios, nici pasional, ci de un sentiment simultan al divinului, al naturii și comunității. Încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, W. H. Wackenroder (și ca el Tieck și Schlegel) vede în artă o inspirație divină, care se manifestă în forme simple și clare, produse de o tehnică onestă și intrinsecă, ca aceea a artiștilor medievali (o temă foarte asemănătoare aceleia asupra căreia vor insista în Anglia, Ruskin și prerafaeliții). De aici se trage „confreria" artistică a *Nazarenenilor* (1810), o interesantă mai
198 mult prin program decît prin rezultate. Aceasta
ia naștere la Roma în jurul lui F. OVERBECK (1789—1869) cu scopul de a da viață unei picturi religioase inspirată din maeștrii secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea (Perugino și tînărul Rafael). *Nazarenenii* au constituit,
197. astfel, modelul purismului italian al lui Tenerani,
196.
194. Mussini, Minardi.

Cercetarea teoriei artei se amplifică în a doua jumătate a secolului, cu teoriile așa-zise ale *Einfühlung*-ului (empatie, simpatie simbolică) și a purei vizualității. Prima vede în artă expresia sentimentului realității prin intermediul formelor simbolice desprinse din realitatea însăși (de exemplu vertical = aspirație la transcendență, înălțare; orizontal = efuziune, expansiune). Arta este,



deci, identificarea eului cu lumea; opera nu este decît un intermediar, un mesaj. Cea de a doua teorie, susținută mai întîi de K. Fiedler (1841—1895) a avut o influență mai mare asupra criticii și istoriografiei artei, precum și asupra dezvoltării artei moderne în Germania. Semnificativ este faptul că la formarea ei au contribut un pictor, HANS VON MARÉES (1837—1887) și un sculptor, A. HILDEBRAND (1847—1921). Fundamentul artei este percepția, cu reacția motrică căreia îi dă naștere (a picta, a sculpta, etc.). Natura, după cum este studiată și descrisă de știință, este cu totul altceva decît aceea percepută și reprezentată de artist: legile artei sînt, în mod exclusiv, legile vizualității. Dintr-o operă de artă trebuie să se ia, deci, în considerație numai *formele* (linii, volume, culori) care sînt percepute. Teoria lui Fiedler ar părea că explică impresionismul, și desigur, a servit pentru a-l face cunoscut în Germania. Cu toate acestea, impresionismul păstrează cu realitatea obiectivă un raport pe care teoria vizualității îl consideră ca nefiind necesar, deoarece, oricare ar fi premisele, perceperea structurală este numai forma care se percepe în operă. Numai din aceasta se poate cerceta structura: și ea nu este *reproducere* pur interpretativă, ci *producție creatoare*.

Teoria vizualității nu a avut o influență imediată asupra orientării artei germane. Chiar și Marées și Hildebrand, care au susținut-o cu scrieri teoretice nu i-au sesizat însemnătatea, iar artiș-
tii care s-au interesat de impresionism, ca M. Lie- 200
bermann (1847—1935) și L. Corinth (1858—1925) 201
s-au oprit la culoarea strălucitoare și la factura rapidă. Din această cauză, nedîndu-și seama că noutatea impresionismului consta în structură, ei vor căuta precedentele istorice în pictura „nordică" a olandezilor secolului al XVII-lea. În schimb, expresioniștii, în primii ani ai secolului, au găsit în gîndirea lui Fiedler o fundamentare teoretică pentru programul lor conform căruia nu trebuie să se țină seamă de ceea ce *vede* artistul, ci de ceea ce se *dă spre a fi văzut*.

La sfîrșitul secolului, Germania, aflată în plin avînt industrial, participă intens la mișcarea modernistă care străbate Europa. Centrul de întîlnire este München, unde se formează prima *secesiune* (1892) și de unde se răspîndește *Jugendstil*-ul, curentul *Art Nouveau* german. Dacă la început modernismul din München se află încă sub influența romantică a bătrînului Böcklin (1827—1901) care alătură manierei academico-veriste un alegorism literar, sub conducerea lui M. KLINGER (1857—1920), modernismul devine receptiv la cele mai fecunde contacte cu Franța. *Secesiunea* berlineză: condusă de Liebermann, este generic impresionistă, dar se află și sub influența norvegianului E. Munch, care va constitui unul din punctele maxime de referință a expresioniștilor.

Dacă o operă de artă este apreciată numai din punct de vedere al valorilor sale vizuale, dacă orice linie și orice culoare sînt semnificative, deosebirea dintre arta pură sau „de concepție" și arta decorativă sau „aplicată", dispare în mod firesc. Cercetarea estetică se extinde, în felul acesta, asupra a tot ceea ce formează media și servește vieții omului. În Germania, la începutul secolului, arhitectura avea un caracter monumental, auster. Schinkel era arhitectul tipic al statului hegelian. Academismul arhitectonic se prelungește pînă la sfîrșitul secolului, cînd *secesiunea* include arhitectura în unitatea ideală a artelor. Un formalist riguros ca O. WAGNER (1841—1918) protejează cu autoritatea sa picturalismul liber al lui J. OLBRICH (1867—1908), corespondentul lui Klimt în arhitectură. Belgianul H. VAN VELDE (1863—1957) și P. BEHRENS (1868—1940) încep în cadrul *secesiunii* cariera care îi va face să devină doi mari reprezentanți ai raționalismului arhitectural al secolului al XX-lea.

## ANGLIA

La jumătatea secolului trecut, în Anglia victoriană se deschide noul curs al acelei culturi romantice,



care, născută din contopirea iluminismului tîrziu englez cu idealismul german incipient, părea că se sfîrșește prematur tocmai în Anglia, odată cu moartea lui Blake, Füssli, Constable și Turner. După ce l-a învins pe Napoleon țara se bucură de o deasebită prosperitate economică, dar plătea opoziția față de ideologiile revoluționare cu rămînerea în urmă din punct de vedere social și cultural. Prețul progresului industrial era exploatarea nemiloasă a muncitorilor, umilirea poporului, degradarea culturală a grupurilor conducătoare. Arta ajunge la nivelul unui anecdotism decăzut la un umor de *club*. O morală îngustă utilitară nu putea coexista cu interesul estetic. Un interes estetic renaște pentru a combate morala îngust utilitară.

JOHN RUSKIN (1819—1900), cel mai mare critic european al secolului, a debutat în 1843 salutînd în Constable și Turner „pictorii moderni" prin excelență, singurii demni de „primitivi". Își dă apoi seama că în *acea* societate modernă nu putea exista o artă modernă. Pentru ca arta să poată supraviețui, trebuia să fie schimbată societatea. Aceasta trebuia să fie misiunea artiștilor. După cum, pentru arhitectură, Ruskin susține întoarcerea la gotic, tot astfel, pentru arta plastică susține întoarcerea la „primitivi", care pentru el erau artiștii dinaintea lui Rafael, adică mai înainte de păcatul orgoliului care a făcut din artă o activitate intelectuală. Ruskin va fi consilierul și apărătorul confreriei prerafaeliților formată în 1848 de trei pictori tineri: HOLMAN HUNT 217
(1827—1910), JOHN EVERETT MILLAIS (1829
—1896), DANTE GABRIELE ROSSETTI (1828 211
—1882). Acesta din urmă, fiul unui exilat mazzinian, este și poet, îl venerează pe Dante, din care a tradus *Viața nouă*. Lui i se datorează în mod special formularea poeticii prerafaelite și orientarea acesteia în sensul unui *revival* al idealului din romanul cavaleresc și a idealizării femeii „dulcelui stil nou".

Precursorii noii mișcări sînt WILLIAM DYCE (1806—1864), care transplantase în Anglia poe-

tica nazarineană și puristă, și FORD MADOX BROWN (1821–1893), care a opus anecdotismului banal reîntoarcerea la o pictură austeră, zeloasă, istorico-religioasă. Mișcarea prerafaelită este legată în mod indirect de curentul religios al așa-numitei *deșteptări catolice*, care reacționa moderat la pactul scandalos dintre puritanismul anglican și capitalism, respectiv imperialism. În rest, componenta religioasă era fundamentală într-un program ca acela al grupului prerafaelit, urmărind să recupereze prin artă etica și religiozitatea intrinsecă a muncii.

În ciuda referirilor insistente la „primitivii" italieni (deși se considerau „primitivi" artiști ca Gozzoli și Botticelli, Mantegna și Carpaccio), în pictura prerafaelită nu există referiri manifeste la stilul acelor maeștri, invocați mai curînd ca exemple de morală profesională decît ca modele de meșteșug artistic. Se afirmă necesitatea unui nou naturalism, deoarece naturii i se recunoaște un caracter poetic intrinsec și de mesaj divin. Dar ca mijloc de a-l descifra, nu se indică sentimentul naturii, ci o tehnică picturală umilă, onestă, exactă, asemănătoare cu cea a maeștrilor și meșteșugarilor antici. Se ajunge, astfel, la o imitație deosebită a lucrurilor naturale, dar nu pentru a le „reprezenta", ci pentru a trăi cu acestea într-o comuniune intimă, ceea ce ar permite descoperirea secretului lor, a spiritualității lor misterioase. Se consideră că apropierea de adevăr prin intermediul unei concepții deja formate despre lume compromite posibilitatea de a primi, cu toată umilința, mesajul lucrurilor. În operele lui Rossetti, „poetul" grupului, acest *iter electionis* este evident. În *Ecce ancilla domini*, particularitățile grafice ale patului, ale perdelei, ale liniilor sînt executate cu mare grijă, dar, s-ar putea spune, cu o atenție pasivă, fără vreun gust al observației, gîndindu-se parcă la altceva, la misterul *Bunei Vestiri* care se reînnoiește pentru fiecare femeie tînără. Astfel, acea particularitate minuțioasă se desface, ca spre încîntare, într-o simfonie „odihnitoare de alburi, la a cărei vibrație rece îi pun



capăt, la marginile opuse ale gamei, roșul pupitrului și albastrul perdelei. Și dacă, în mod sigur, în concepția artistului se discerne caracterul uman al femeii și al îngerului, este totuși clar că procesul pe care pictorul a voit să-l parcurgă și să-l descrie este un proces de la „natural" la „metafizic".

Cu toată această înclinare spirituală, poetica prerafaelită nu este cîtuși de puțin simbolistă. Nu există un salt de la contingent la transcendent, o trecere de la un lucru la altul, care să reprezinte simbolul. Lucrul nu se transformă, ci *evoluează*, iar acea evoluție este proprie naturii sale, este caracterul însuși al spiritualității sale.

Se pune astfel la îndoială necesitatea reprezentării figurative; în loc de a retrăi spiritualitatea lucrurilor refăcîndu-le, nu ar fi mai just să le trăiești făcîndu-le? Munca meșteșugarului care face un obiect nu ar fi, din întîmplare, mai eficace (după cum sugerează Platon) decît cea a artistului care imită obiectul făcut de meșteșugar? Cine ar putea nega că, transformînd o bucată de lemn într-un obiect frumos nu se realizează procesul universal de trecere de la materie la spirit și deci, nu există un salt calitativ de la opera naturii la cea a omului, și că omul, fiind el însuși natură, este un agent al procesului universal al existenței? În acest caz artistul nu va trebui să se limiteze să dea exemple abstracte ale spiritualității muncii, ci va trebui să facă și să-i învețe pe alții să facă lucruri care să fie un tot natural și spiritual, util și frumos.

Acest decisiv pas înainte, care schimbă în mod substanțial întreaga problemă a artei, a fost făcut de WILLIAM MORRIS (1834—1896), pictor, 215
scriitor, propagandist și om de acțiune. Avea idei politice clare, era un socialist militant, își dădea seama că, în condițiile epocii, problema artei trebuie pusă ca o problemă politică, acesteia trebuind să-i corespundă o acțiune. Pleca de la ideile lui Ruskin, dar, preluînd ideile noi din operele lui Marx, merge mai departe: esențial nu este ca artistul (prin definiție, un burghez) să devină mun-

citor printr-un act de sfîntă umilință, ci ca muncitorul să devină artist. Dînd, astfel, o valoare estetică (etico-cognitivă) muncii descalificate de industrie, el își propunea să facă din opera cotidiană, operă de artă. „Vreau să vorbesc despre acea latură a artei, care ar trebui să fie simțită și executată de către muncitorul simplu în munca sa cotidiană și care în mod just era numită *artă populară*. Această artă nu mai există, a fost ucisă de comercialism, dar de la începutul luptei dintre om și natură pînă la apariția sistemului capitalist a trăit și a înflorit. Atît timp cît a durat, tot ceea ce făcea omul era împodobit de către om, tot așa cum tot ceea ce face natura este împodobit de către natură". Observăm că Morris nu mai vorbește despre armonie sau comuniune, ci de *lupta* dintre om și natură. Trecînd de la ideea artei care imită lucrurile la cea a artei care creează lucrurile, artistul nu „coboară" la nivelul meșteșugarului, ci se eliberează de servitutea imitației. Se afirmă, în ultimă instanță, că nemaiifiind legate de morfologia naturală, determinările formale ale frumosului sînt infinite.

Hotărît să treacă la acțiune, Morris a început prin a-și construi cu ajutorul arhitectului PHILIP
218 WEBB (1831—1915) o casă (*Red House*, 1859) care, rupînd tipologia tradițională, atît în ceea ce privește temelia, cît și volumele, răspunde exigențelor concrete ale vieții: un model de „ambianță" pentru nucleul originar al societății, familia. A format apoi (1861) un grup de artiști, nu după modelul arhaic al „confreriei", ci după ideea de a crea un grup operativ dinamic, avînd programe clare de producție: în fond, o întreprindere, care putea să concureze mult timp cu industria monopolistă din punct de vedere al calității și al prețului. A creat firma *Morris, Marshall, Faulkner et Co*, specializată în mobilare și decorare: mobile, stofe, argintărie, vitralii, tapițerie, etc. În afara pictorilor prerafaeliți au colaborat Madox Brown și un nou recrut, pictorul E. BUR-
212 NE-JONES (1833—1898), un artist care va avea, și în afara cercului morrisian, o deosebită impor-



tanță, deoarece, eliberîndu-se de prejudecățile religioase și morale ale primilor prerafaeliți, a fost printre primii care a propus ca scop al artei arta însăși, și a pus problema nu a finalității, ci a funcționalității sociale a artei.

Cu toate succesele întreprinderii (altele similare au apărut imediat), societatea s-a dizolvat în 1874. A renăscut însă repede, reformată și numai pe numele lui Morris, care a reușit de data aceasta să se înconjoare de colaboratori mai specializați,
ca H. MACKMURDO (1851—1942), creatorul 213
faimoaselor tapete și W. CRANE (1845—1915), 216
expert în toate tehnicile decorațiunii, în special în grafica de ilustrație în care vedea un important factor de educare prin intermediul artei (a fost un adevărat pionier al edițiilor populare de calitate superioară și cu preț scăzut).

În timp ce în Franța impresioniștii înfruntau problema tot mai gravă a raportului artă-societate, demonstrînd imposibilitatea de soluționare a imaginii artistice în orice sistem de cunoaștere sau de gîndire și încercau deci să determine calitatea structurală specifică a picturii (în același mod ca și „ingineriei", calitatea structurală specifică a arhitecturii), curentul prerafaelit și cel inițiat de Morris urmărea eliminarea caracterului specific al artelor, includerea directă a experienței estetice în practica producției economice și a vieții sociale, individualizarea unui *stil artistic* susceptibil de a deveni *stil al vieții*. În întreprinderea lui Morris se creează, într-adevăr, acel *modern style*, care se va răspîndi repede, la toate nivelurile sociale, în Europa și în America, cu numele de *Art Nouveau* în Franța, de *Jugendstil* în Europa Centrală, de *Liberty* în Italia.

Mișcarea artistică franceză și cea engleză sînt în realitate convergente, chiar dacă pot părea opuse în premisele lor. Obiectivul pe care îl urmăresc este același: să se fixeze principiul imposibilității substituirii artei ca proces de experiență, deci al autonomiei sale absolute, să se stabilească funcția sa în contextul social-cultural și, în consecință, cum să fie coordonată cu alte activități sociale și

cum să beneficieze societatea de ea. Dată fiind această convergență, este ușor de înțeles cum în dezvoltarea curentului *Art Nouveau* se asociază și se împletesc elemente de origine prerafaelită și impresionistă, așa cum se observă în opera lui Gauguin, Toulouse-Lautrec, Munch, Bonnard și Van Gogh.

164, 162, 165 Unul dintre intermediari a fost J. WHISTLER (1834—1903). American de origine, el a lucrat la Londra, fiind în contact cu mediul parizian. A fost prieten cu Courbet, Manet, Degas, Mallarmé. A respins sîrguința artizanală a prerafaeliților (a avut o dispută faimoasă cu Ruskin). Pictura sa, deși rapidă și transparentă, „armonie“ de tonuri vaporoase, nu este impresionistă. Culoarea sa nu este *vizuală*, ci *poetică*, aluzivă, plină de semnificații spirituale și vag simbolice. Cu toate acestea, pictura sa a influențat dezvoltarea tîrzie a prerafaeliților și decorativismul curentului *Art Nouveau*, prin delicatețea armonioasă a coloritului și prin entuziasmul pentru culorile nenaturaliste ale stampelor japoneze pe care le-a cunoscut la Paris, frecventîndu-i pe Braquemond și Degas.

## Capitolul IV
# MODERNISMUL

În temenul generic de *modernism* sînt cuprinse curentele artistice care în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea și în primul deceniu al secolului al XX-lea își propun să interpreteze, să susțină și să favorizeze efortul progresiv, economico-tehnologic al civilizației industriale. Tendințelor *moderniste* le sînt comune: 1) renunțarea referirii la modele antice, atît în ceea ce privește tematica, cît și stilul; 2) dorința de a diminua distanța dintre artele „majore“ (arhitectura, pictura, sculptura) și „aplicațiile“ în diferitele domenii ale producției economice (edilitatea curentă, mobilarea, ornamentarea, etc.); 3) studiul unei funcționalități decorative; 4) aspirația spre un *stil* sau *limbaj* internațional ori european; 5) obligația de a interpreta *spiritualitatea*, din care (cu puțină naivitate și ipocrizie) se spunea că se inspiră și derivă industrialismul. În curentele *moderniste* se amestecă deci, adesea în mod confuz, motive materialiste și spiritualiste tehnico-științifice și alegorico-poetice, umanitare și sociale. Cînd, către 1910, entuziasmul pentru progresul industrial îi urmează conștiința transformării care acționa în înseși structurile vieții și activității sociale, în cadrul *modernismului* s-au configurat *avangărzile* artistice care urmăreau să schimbe modalitățile și finalitățile artei.

## Urbanistica și arhitectura modernistă

Disciplina care studiază orașul și îi planifică dezvoltarea — *urbanistica* — a luat naștere la sfîrșitul secolului trecut. S-a născut din necesitatea de a înfrunta metodic gravele probleme determinate de schimbarea fenomenului urban sub influența „revoluției industriale" și a transformărilor survenite în structura socială a economiei și modului de viață. Ceea ce la început pare a fi o problemă esențial cantitativă (rapida creștere demografică), se dovedește a fi, de fapt, o problemă calitativă, de structură. Primii urbaniști recunosc că orașul preindustrial nu se poate adapta la exigențele unei societăți industriale. Ceea ce încă și astăzi împiedică formarea unor orașe cu adevărat moderne, este contrastul între o tendință conservatoare, care abordează problema din punct de vedere cantitativ și propune soluții de compromis, și o tendință reformatoare ce consideră problema din punct de vedere structural și propune soluții riguroase. Tendința reformatoare este aceea a urbaniștilor, iar cea conservatoare a guvernanților mînați aproape întotdeauna de interese de speculă asupra terenurilor și imobilelor urbane. Istoria urbanisticii este deci, istoria conflictului între o știință care urmărește interesele comunității și coaliția intereselor și privilegiilor private, o istorie de programe neîndeplinite și intervenții parțiale.

La origine, stadiul urbanistic are caracter unitar: se punea problema de a scoate clasa muncitoare din condiția de extremă umilire morală și materială, precum și de sub exploatarea odioasă la care o constrîngeau să trăiască, în secolul trecut, patronii și speculanții. Încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, englezul OWEN și francezul FOURIER propun construirea de unități edilitare cu conducere cooperatistă pentru locuințele muncitorilor. Treptat antreprenorii își dau seama că utilajele tot mai perfecționate cer personal calificat și că îmbunătățind nivelul de trai al muncitorilor crește și randamentul lor. Apar, astfel, primele sate muncitorești formate, în general, din case unifamiliare „în grup".



Propunerilor urbanistice ale lui Owen și Fourier, legate în mod clar de ideologia socialistă care se năștea, li se opune planul de reformă a centrului Parisului conceput de baronul Haussmann, prefectul lui Napoleon al III-lea. Planul consta dintr-o centură de artere mari de circulație (*boulevards*) care înlocuiau vechile cartiere populare. Acestea ameliorează traficul rutier, îmbogățesc orașul cu perspective ample, dar nu rezolvă nici una din marile probleme. Săracii continuau să trăiască înghesuiți în cartierele vechi pe care bulevardele le izolează și a căror situație nu o ameliorează. În schimb, este facilitată represiunea mișcării muncitorești de către armată. Din modelul parizian se inspiră, fără însă a-i egala eficiența, principalele intervenții urbanistice de după 1870 din unele orașe italiene: construirea drumului național la Roma, a așa-numitei „linii drepte" la Napoli. Tehnica vandală, ineficientă a „dărîmării cartierelor vechi" și a „reconstruirii", aplicată pe scară largă în timpul fascismului, a dăunat iremediabil centrului istoric din multe orașe italiene, mai ales celui din Roma. Intervenții similare autoritare au avut loc în Germania.

Contrastul este acum clar: pe de o parte, se urmărește ca orașul cu „monumentele" sale moderne (întotdeauna cu o arhitectură proastă) și perspectivele sale scenografice să fie imaginea autorității statului, iar pe de altă parte, să se facă din orașul *nou* (respectînd în cel vechi documentul istoric), ambianța vitală a societății, a unei societăți integrale și organice, în care clasa muncitoare să nu mai fie considerată un instrument mecanic de producție, ci parte a comunității. La începutul secolului al XX-lea, T. GARNIER (1869 223
—1948) pune problema în mod radical: proiectează o *cité industrielle* a cărei structură este determinată de exigențele distributive și de mișcarea unei comunități *integral* angajată în funcția industrială. Este doar o pură ipoteză, dar importantă, deoarece: 1) pornește de la principiul că

funcţia este singura determinantă a structurii urbane; 2) arată că în epoca industrială societatea trebuie să se reorganizeze în raport de funcţie; 3) afirmă că muncitorii sînt adevăraţii *cetăţeni* ai *oraşului muncii*.

După primul război mondial, arhitecţii cei mai mari (Gropius, Oud, Le Corbusier) au pus în mod explicit problema proiectării spaţiului urban ca preliminară şi preeminentă faţă de aceea a arhitecturii. Obligaţia arhitectului este de a proiecta *mediul* şi aceasta rezultă întotdeauna din mai multe elemente coordonate. Dacă edificiul este numai o unitate într-o serie, iar construcţia în serie necesită folosirea cea mai largă a elementelor *prefabricate* industrial, procesul care *industrializează* producţia edilitară este acelaşi care transformă arhitectura în urbanistică. De aici se deduce că urbanistica nu este o ştiinţă distinctă de arhitectură, ci este pur şi simplu arhitectura civilizaţiei moderne ca civilizaţie industrială.

Acest proces de trecere de la arhitectura tradiţională la urbanistică (arhitectură a oraşului) nu este impus dinafară, ci se desfăşoară înlăuntrul cercetării artistice, ca o dezvoltare istorică a sa, între 1890 şi 1910. *Modernismul* arhitectonic se opune eclectismului „stilurilor istorice", nu numai prin istorismul lor fals, ci şi pentru oficialitatea lor, care implică ideea unui oraş reprezentativ al autorităţii statului (sau al birocraţiei guvernanţilor). *Modernismul* vrea, dimpotrivă, un oraş viu, conform spiritului unei societăţi active şi moderne. Arhitectura nu poate rămîne legată de un repertoriu de forme lipsite de semnificaţii, ci trebuie să se adapteze la noile forme prin care societatea exprimă sentimentul prezentului, la noile tehnici care reflectă dinamismul său intern.

Polemica dintre ingineri şi arhitecţi se transformă în contrast între arhitectura modernă — arhitectură a *societăţii*, şi arhitectura academică — arhitectură a *instituţiilor*. Ideologia modernistă se opune şi mizeriei dezolante a oraşelor, murdărite de industrialismul care se năştea: marile construcţii ale fabricilor cu zidurile înnegrite de



fum, coşurile poluante, magaziile, cartierele muncitoreşti mizerabile, aglomerate.

Pentru a înlătura această înspăimîntătoare degradare a oraşului, Ruskin şi Morris preamăriseră poezia *cottage*-ului în pădure. Era însă un mod de a eluda şi nu de a rezolva problema. Ca şi Toulouse-Lautrec şi pictorii din grupul *Nabis*, arhitecţii modernişti cred că oraşul este locul vieţii. Este obligaţia artei să-l facă plăcut, elegant, modern, sărbătoresc. Ei ar fi dorit să-l împodobească în *stilul decorativ* al curentului *Art Nouveau* cu ornamentaţia sa care invadează totul ca o plantă agăţătoare, să facă din oraş o *a doua natură*. Astfel, cu ideea oraşului-peisaj (sau grădină), problema arhitecturii se deplasează de la clădire la mediul urban. Bunăstarea claselor medii, costul mai redus al construcţiilor, ca urmare a folosirii produselor industriale, favorizează extinderea caracterului estetic al urbanismului curent.

Noul gust arhitectonic nu agreează blocul, ci liniile şi suprafeţele ondulate, marile spaţii aerisite, verandele şi balcoanele ieşite în afară. Casa trebuie să fie luminoasă şi ventilată, să se integreze cu naturaleţe şi eleganţă în spaţiul urban. Deci problema urbanistică se mai pune ca o problemă de mobilare şi ornamentare urbană, dar oricum, trebuie să se recunoască aspectul psihologic al problemei urbanistice, şi, în acelaşi timp, peisajul deprimant al oraşului industrial să devină plăcut.

Iată un exemplu tipic de mentalitate modernistă: calea ferată subterană din Paris (*métro*) putea deveni un coşmar pentru cetăţenii constrînşi să coboare la subsol, să călătorească prin galerii întunecate, H. GUIMARD (1867—1942) recurge la expedientul psihologic de a împodobi staţiile *metroului* în stil decorativ. *Metroul* devine astfel popular, constituind unul din aspectele vesele ale Parisului *fin de siècle*. Porţile de intrare sînt trunchiuri şi corole de fier îndoit, dar nu repetă forma unei flori anume. De aici decurge dubla semnificaţie, ca natură şi tehnică, a acelui reuşit *simbol urban*.

209, 225, 253 J. OLBRICH (1867—1908) renunţă la orice tipologie şi morfologie tradiţională, aduce în arhitectură dezinvoltura liniară şi coloristică a picturii
233, 235, 288—292 lui Klimt. A. GAUDÍ (1852—1926) modelează forma cu aceeaşi dezinvoltură cu care un sculptor modelează lutul şi o îmbracă în mozaicuri, în email colorat.

Arhitectura curentului *Art Nouveau* descinde, în mare parte, din ideologia lui Morris şi, în felul acesta, se conexează la întreaga problematică a producţiei: mobile, ornamente, tapete. Se stabileşte o continuitate stilistică între spaţiile interne şi spaţiile externe, favorizată şi de noile tehnici, care, depăşind raportul static tradiţional, permit predominarea vidului asupra plinului. De la scara minimă a utilizării casnice se trece fără schimbări de stil la scara maximă a utilizării urbane. Este tipică în acest sens biblioteca *Şcolii de artă*
252, 257, 262 din Glasgow al lui CH. R. MACKINTOSH (1868-1928), al cărei spaţiu arhitectonic este determinat pornind din interior, de la obiecte şi de la mobile, extinzîndu-se apoi în structurile plastice complexe ale rafturilor cu cărţi, care, prin material şi articulaţia constructivă, evocă mai curînd tehnicile de construcţie ale mobilierului decît cele ale arhitecturii.

210, 221, 242, 250 H. VAN DE VELDE (1863—1957), unul din cei mai de seamă reprezentanţi ai curentului *Art Nouveau*, nu admite, pe scară urbanistică decît o singură metodă de proiectare, la fel de valabilă pentru cafetieră cît şi pentru birou, pentru dormitor, cît şi pentru un mare edificiu public.

226, 227, 243, 255, 256 V. HORTA (1861—1947), unul dintre primii care au sesizat posibilităţile estetico-decorative, şi nu numai tehnico-economice ale fierului, modelează faţada clădirii *Maison du Peuple* din Bruxelles (distrusă în mod brutal acum cîţiva ani) în raport cu spaţiul pieţei din faţa ei, transformînd-o într-o diafragmă ajurată, extrem de sensibilă la
228 atmosferă şi lumină. H. P. BERLAGE (1856—1934) a considerat, desigur, construind *Bursa* din Amsterdam, că în oraşul modern bursa este un edificiu public prin excelenţă, cum era clădirea



primăriei în oraşul medieval. El conferă, deci, edificiului o dezvoltare volumetrică, ce îl impune ca un „monument" în contextul centrului, dar studiază cu deosebită grijă calitatea variată a compoziţiei zidului, desenul particularităţilor, decorarea în adîncime, integrată suprafeţei. Sînt două registre de valori: o vastă orchestraţie de mase pentru a face din clădire un element dominant al peisajului urban, o decorare delicată care să dea trecătorului sentimentul că se află în acel peisaj, că-i poate surprinde particularităţile, ca cel care, urcîndu-se pe munte, vede profilîndu-se pe cer, în depărtare, masa acestuia şi mai aproape, pietrele şi florile de pe cărare.

Cele două dimensiuni ale urbanisticii sînt pentru arhitecţii modernişti, comunitatea şi individul. Sînt doi factori între care nu trebuie să existe contraste, ci doar armonie. Este şi punctul de vedere al lui OTTO WAGNER (1841—1918), deşi pentru el referirea la istorie este neoclasicismul aulic 229—231
şi birocratic de pe vremea Mariei Teresa. Factorul îndepărtat nu este comunitatea, ca pentru Berlage, ci statul cu austeritatea administraţiei sale, iar factorul apropiat este, ca la *Banca poştală* din Viena, decorarea fără retorică simbolistă de casă elegantă. Aşa cum arhitectura oficială italiană din aceeaşi perioadă (să ne gîndim la grotescul *Palat al Justiţiei din Roma*), reflectă prostul gust al unei mici burghezii orgolioasă de propria sa putere birocratică, motivul dominant în arhitectura lui Wagner este gustul sever şi rafinat al unei aristocraţii care îndeplineşte cu scrupulozitate obligaţiile guvernanţilor. Nu este cîtuşi de puţin ciudat că din această societate, Olbrich, elevul preferat al lui Wagner, interpretează cealaltă latură mondenă şi rafinat ironică: aceea descrisă cu atîta fineţe de Musil. Astfel, în locuinţele acelei *elite* burgheze, construite de A. PERRET (1874—1954) cu tehnica betonului prin care obţinea decorarea din plastica zidăriei, întîlnim atmosfera Parisului elegant de la începutul secolului. Arhitecţii modernişti se interesează de psihologia oraşului mai mult decît de o adevărată reformă urbanistică. Tocmai aceasta su-

gera în 1889, Camillo Sitte, primul teoretician al urbanisticii, atunci cînd condamna soluțiile schematice care se citesc numai pe hîrtie, în timp ce în oraș „din punct de vedere artistic este important numai ceea ce poate fi îmbrățișat cu vederea, ceea ce poate fi văzut". Noua teorie a valorilor vizuale era, astfel, aplicată orașului.

Singurul oraș spaniol în care a existat un început de dezvoltare industrială a fost Barcelona. Gaudi sesizează contrastul dintre acel impuls modernist și tradiția spaniolă, și ca un catolic convins, nu își propune să descrie psihologia, ci să in-
233 terpreteze *vocația* urbană. Templul *Sagrada Fa-*
*milia*, la care a lucrat din 1891 pînă la moarte, vrea să exprime credința întregului oraș în Dumnezeu. „Templul este înălțat pe un fundament neogotic, iar portalurile monumentale, de tip *Art-Nouveau*, se termină prin motive ascuțite în stil cubist" (Collins). Ca și catedralele gotice el trebuia să releve, prin schimbarea formelor, succesiunea generațiilor și a stilurilor. Văzut în ansamblu, edificiul apare ca ceva care se desface sau se formează, are un ciclu temporal. În schimb, se fixează în spațiu prin mase dominante, inserări plastice și cromatice. Nu este vorba de noi soluții tehnice, deși acestea fuseseră descoperite și erau foarte îndrăznețe. Tehnica este numai instrumentul, mecanica practicii ascetice. Gaudi se opune cu violență raționalismului civilizației industriale. Prin contrast, arta este pură absurditate, tehnica sa este tehnica absurdului. Cu toate acestea, nu este simbol: simbolul are caracter intelectual. Arhitectura sa nu vrea să fie religioasă, ci sacră; nu îl dezvăluie pe Dumnezeu, ci îi oferă chinul existențial al omului, îi predă orașul ca într-o faimoasă pictură a lui El Greco. De aceea nu are conținuturi profunde, se oferă imediat și total perceperii. Forma nu îmbracă, ci realizează structura; culoarea nu acoperă forma, ci se identifică cu ea. Datorită acestei vizibilități expresive și nu de impresie, arhitectura lui Gaudi a constituit, ca și pictura lui Van Gogh și a lui Gauguin, una din rădăcinile expresionismului.



Una din componentele modernismului o constituie arhitectura industrială care s-a dezvoltat în Germania, unde procesul de industrializare a început tîrziu, după 1870, în cadrul *Kulturkampf*-ului lui Bismarck. Factorului tehnologic i se adaugă unul ideologic: munca industrială înțeleasă ca luptă și triumf al spiritului asupra materiei, va fi mijlocul prin care poporul german își va îndeplini funcția hegemonică și universală pentru care se crede predestinat. În felul acesta sînt răsplătiți muncitorii pentru exploatarea de către patroni. Sînt titani și eroi; fabrica este locul unde se înfăptuiește misiunea lor istorică. Oriunde, complexitatea crescîndă a lucrărilor industriale cere construcții mai articulate decît halele primitive pentru mașini. Dar pentru H. POELZIG (1869-1936) fabrica este o masă impunătoare, geometrizată în profiluri ascuțite ale cărei volume sînt distribuite în așa fel încît să dea impresia pornirii lente a
unei mașini gigantice. Chiar și P. BEHRENS 203,
(1868—1940), care încă de tînăr a avut contacte 234,
cu *secesiunea* vieneză și cu Olbrich în atelierele 235
*Frankfurter Gasgesellschaft*, evocă în turnurile mari, cilindrice, tipurile de fortificații medievale. Tocmai el va fi cel care, puțin mai tîrziu, va pune în drepturi simbolismul tehnologic și va crea în fa-
brica A. E. G. din Berlin prototipul arhitecturii 234
industriale lucid funcțională.

În Statele Unite, problema urbanistică nu este prejudiciată de istoria antică și de caracterul monumental al orașelor, care pînă la Declarația de Independență (1791) nu reprezentau decît așezări de coloniști, în general, reticular uniforme de blocuri pătrate, între străzi perpendiculare. La începutul secolului al XIX-lea aproape în toate capitalele federale se impune necesitatea studierii planurilor de dezvoltare. Tipic este planul New-York-ului (1811), care prevede pe întreaga peninsulă Manhattan o rețea de artere longitudinale uniforme (*avenues*) și transversale (*streets*), mult mai extinsă decît o cereau necesitățile momentului. Rețeaua va fi imediat plină de edificii, iar întreaga suprafață va deveni un mare centru de afaceri, în

timp ce cartierele de locuinţe, mai ales de *cottages*, se vor muta spre periferie. În centrul de afaceri, construcţiile ating înălţimi vertiginoase pentru a exploata la maximum solul, pentru a reduce distanţele şi a concentra serviciile, dar şi pentru a etala ostentativ puterea financiară a întreprinderilor.

Încă pe la sfîrşitul secolului trecut zgîrie-norul constituie elementul ce caracterizează peisajul urban. Nu este însă singurul: societatea americană, care are rădăcini istorice mai puţin adînci decît cea europeană, este o societate a serviciilor şi a funcţiilor. În scurt timp oraşele americane devin cele mai înzestrate cu şcoli, spitale, fabrici, gări, aeroporturi, teatre, auditorii, muzee etc. Deoarece şi agricultura este repede industrializată, utilarea teritoriului devine tot atît de importantă ca cea urbană: poduri, viaducte, căi ferate, autostrăzi etc. Oraşul nu mai este decît un nucleu de concentrare maximă pe un teritoriu puternic urbanizat. Arhitectura americană depinde de cea europeană pînă după jumătatea secolului al XIX-lea. Împrejurarea care determină angajarea arhitecţilor, aproape toţi educaţi în Europa, în problematica tipic americană, este necesitatea reconstruirii oraşului Chicago după marele incendiu din 1871. Importanţa situaţiei şi urgenţa rezolvării ei impun soluţii noi şi îndrăzneţe, ca de exemplu structura metalică a zgîrie-norului realizat
237 de LE BARON JENNEY.

238 H. H. RICHARDSON (1838—1886) este cel dintîi care îşi dă seama că în reţeaua oraşului american factorul dimensional are o importanţă hotărîtoare, şi că o masă mare cere un tip propriu de structură care nu poate fi alta decît mărirea structurilor tradiţiei europene. Marele bloc al *magazinelor Marshall, Field & Co* aminteşte doar vag de articulaţia romanică a maselor de care a fost, fără îndoială, inspirat. Marile arcuri care formează fîşia mediană a edificiului fac să se simtă la suprafaţă profunzimea spaţiilor interne şi pun în valoare calitatea aspră a zidăriei şi forţa ei de a capta lumina. Nu dimensiunea mai mare, ci structura puternică a imaginii dă relief blocului lui Richardson într-un context de blocuri similare ca dimensiuni, dar structural mai slabe.

L. SULLIVAN (1856—1924) este o personali- 239
tate complexă. Legat tot timpul vieţii de cercetarea „stilului“ care l-a pasionat în anii de studii în Europa, el este convins, totuşi, de necesitatea unei tehnici moderne, novatoare. În *Auditorium*-ul din Chicago, el analizează, aprofundează şi rafinează tema marilor arcade ale lui Richardson. Înfruntă, apoi, în mod hotărît, tema zgîrîie-norului, ca protagonist al oraşului afacerilor. Pînă atunci, zgîrie-norul era practic o suprapunere de planuri, un edificiu normal multiplicat de 10 sau de 20 de ori, cu consecinţa anulării tuturor raporturilor proporţionale. Sullivan conferă structurilor interne funcţia portantă a pereţilor. Faţadele blocului devin simple diafragme transparente, pe care decoraţiunea le modulează şi le defineşte în raport cu lumina. Edificiul devine un organism unitar, o „figură“ urbană, şi nu rupe continuitatea spaţiului urban în care se încadrează. Sullivan este explicit în centrele citadine americane, unde totul este mişcare de oameni angajaţi să facă să funcţioneze gigantica maşină a afacerilor, unde spaţiile interioare sînt încă spaţii ale oraşului. Acel du-te-vino al oamenilor pe străzi continuă în vastele *halls* din *buildings*, în neîntrerupta urcare şi coborîre a ascensoarelor, în coridoare, în birouri. Edificiul nu întrerupe mişcarea oraşului, arhitectura nu opreşte şi nu izolează, ci filtrează şi intensifică viaţa. Arhitectura lui Sullivan este concepută nu numai ca funcţie urbanistică, ci şi ca produs al unei proiectări urbanistice. Afacerile nu reprezintă întreaga viaţă. După extenuanta zi de muncă, oamenii se retrag în *cottages*, la periferia oraşului, regăsind (sau închipuindu-şi că regăsesc) un contact salutar cu natura. În viaţa marilor oraşe „zonele rezidenţiale“ iau locul vechilor case de ţară.

F. L. WHRIGHT (1869—1959) nu studiază în 240
Europa. Arhitectura, care este o problemă de viaţă şi trebuie *să se nască*, în mod spontan, din împre-

jurări concrete, specifice, de timp și de loc nu se poate învăța în mod abstract. El se formează alături de Sullivan, dar simte imediat nevoia să reia problema de la început, să redefinească raportul prim și esențial al omului cu lumea. Primul domeniu de cercetare nu este *building*-ul, ci *cottage*-ul. Dar acesta nu este refugiul, mai mult sau mai puțin agreabil, după munca din oraș, ci o realitate urbană și naturală în același timp. Așa cum refuză orice tipologie și morfologie istorice *a priori*, tot astfel refuză și schema *a priori* a orașului. Deja, în primele case particulare ale lui Wright, către 1895, forma nu se mimetizează în peisaj. Ea are puternice structuri orizontale și verticale, o plastică compactă cu nete contrapuneri de planuri, o decorare abundentă și ostentativă dar nu suprapusă, ci gravată în volume uneori de-a dreptul portante. Așa cum în exterior se accentuează „munca manuală", în interior întîlnim pereți și pilaștri din cărămidă, din pietre mari la vedere. Geometria operei umane se impune naturii, natura intră în viața umană. Planul de construcție nu se uniformizează prin scheme distributive obișnuite, ci devine liber, determinat de necesitatea omului de a trăi în spații mai largi sau mai strîmte. Structura constă din nuclee plastice de articulație, din care se prelungesc planurile zidurilor. Nu există nici o legătură cu spațiul geometric și abstract, ci cu locul respectiv. Wright se folosește cît poate de mult de materiale găsite la fața locului. Edificiul cu raportul său de verticale și orizontale, de suprafețe plane și volume, individualizează liniile structurale ale locului, le precizează: este „acel loc determinat", dar restructurat de om pentru a-l face loc de viață. De aceea este atît de accentuat „meșteșugarul". Natura este numai materialul cu ajutorul căruia oamenii fabrică spațiu. Mai tîrziu, Wright va scrie pagini de foc împotriva „megalopolelor" industriale. Va proiecta un oraș ideal (*Broadacre city*) în care fiecărui locuitor i se asigură contactul direct, personal, fizic, cu realitatea naturală. Detestă orașul ca formă istorico-politică de concentrare a puterii; condamnă zgîrie-



norul ca expresie a puterii economice americane, așa cum cupola Sfîntului Petru este expresia puterii religioase a Bisericii romane. Cu toate acestea, matricea întregii sale activități prodigioase de arhitect este urbanistică, ba chiar panurbanistică. Idealul pe care și-l propune, este, de fapt, o arhitectură atît de puternică în propria ei realitate formală încît poate *urbaniza* pînă și pădurile, cascadele, deșerturile.

## ART NOUVEAU

Expresia tipică a spiritului modernist este gestul sau „stilul" care a luat numele de *Art Nouveau*. Din punct de vedere sociologic *Art Nouveau* este un fenomen nou, impunător, complex. Se manifestă în toate țările europene și americane cu un anumit grad de dezvoltare industrială. Instituie printre ele un regim de cultură și de obiceiuri, aproape uniforme, în ciuda micilor variante locale cu caracter evident modern și cosmopolit. Este un fenomen tipic urban care se naște în capitale și se răspîndește în provincie. Curentul este propriu tuturor categoriilor de artă: urbanistica, edilitatea în toată tipologia sa, decorarea publică și de interior, arta plastică și decorativă, mobilierul, decorările, moda, spectacolul.

Prin felul în care se răspîndește devine o adevărată *modă*, în sensul și cu toată importanța (deja intuită și explicată de Baudelaire) pe care moda o are într-o societate industrială. Este gustul burgheziei moderne, lipsită de prejudecăți, entuziasmată de progresul industrial, pe care îl consideră ca pe un privilegiu intelectual al său și căruia îi corespund anumite responsabilități sociale, într-adevăr, în toate straturile societății burgheze. Marea burghezie deține prototipurile realizate de artiști și meseriași de clasă cu materiale nobile. Mica burghezie și cea mijlocie consumă produse de același tip, dar banalizate de producția industrială în serie și de calitatea inferioară a materialelor. Este considerat ca stil „modern",

adică, la „modă". Întrucît industria micșorează timpul de producție, trebuie micșorat și cel de consum și cel de schimb. Moda este factorul psihologic care provoacă interesul față de un nou tip de produs și dispariția celui vechi. Curentul *Art Nouveau*, ca stil „modern", corespunde astfel aceluia care în istoria dezvoltării industriale se numește „fetișismul mărfii".

Indiferent de variantele de timp și de loc, curentul *Art Nouveau* are anumite caractere constante: 1) tematica naturalistă (flori și animale) 2) folosirea de motive iconografice, stilistice și chiar tipologice, care derivă din arta japoneză; 3) morfologia: arabescuri liniare și cromatice, preferința pentru ritmuri angajate pe curbă și pe variantele ei (spirală, volută etc.), iar în ceea ce privește culoarea, pentru nuanțele reci, atenuate, transparente, asonante, în zone netede sau dungate, irizate, estompate; 4) renunțarea la proporții și la echilibrul simetric și căutarea de ritmuri „muzicale" cu desfășurări marcate în înălțime sau lărgime, precum și evoluții de preferință ondulate și sinuoase; 5) intenția evidentă, constantă, de a comunica *prin empatie* o impresie de agilitate, elasticitate, sprinteneală, tinerețe, optimism. Răspîndirea trăsăturilor stilistice esențiale ale curentului *Art Nouveau* se face prin revistele de artă și de modă, de comerț și de publicitate, prin expozițiile universale și prin spectacole.

Temele la care se recurge sînt: libertatea de expresie, tinerețea, primăvara și florile; ele se explică și sînt o consecință a dezvoltării rapide a tehnologiei industriale căreia i se intuiesc posibilități aproape nelimitate. Se ajunge astfel la sentimentul că asistăm la nașterea unei noi ere. Într-adevăr, mașinile sînt acum destul de perfecționate pentru a putea executa, cu o aproximație remarcabilă, un proiect al unui artist. Antreprenorii recurg și ei la artiști și datorită faptului că industria nu dispune încă de o metodologie proprie și de un aparat propriu de proiectare. Se întîmplă, de asemenea, ca artistul sau meșteșugarul talentat să intervină asupra produsului semilucrat,



ocupîndu-se direct de fazele de finisare a acestuia. *Art Nouveau* este un stil ornamental, care recurge la adăugirea unui element hedonistic la un obiect util. Ruskin susținuse deja, că „poezia" arhitecturii constă *în întregime* în ornament, deoarece numai dincolo de util poate fi vorba de o valoare spirituală. Este, totuși, ușor de observat că în dezvoltarea istorică a curentului *Art Nouveau* elementul ornamental își pierde tot mai mult caracterul de adaus suprapus conformației funcționale sau instrumentale a obiectului (tectonică), tinzînd să formeze obiectul însuși ca ornament și transformîndu-se, în felul acesta, din suprastructură în structură. Funcționalitatea (utilul) se identifică cu ornamentul (frumosul), deoarece societatea tinde să se recunoască în propriile sale instrumente. Și tocmai acest narcisism (Schmutzler) relevă limita estetică a eticității sale programatice. Ambianța vizuală pe care curentul *Art Nouveau* o țese în jurul societății, nu numai că favorizează activitatea acesteia, dar o și încurajează în strădania ei, prezentîndu-i o imagine idealizată și optimistă. Noua civilizație a mașinilor nu o hărăzeste unui mecanism obscur și greoi, ci dimpotrivă, eliberînd-o de mizerie și de oboseală, îi va permite să se plaseze în cerurile poeziei.

Dar care societate? În ciuda extinderii fenomenologiei sale și a diverselor ei niveluri, în imaginea lumii reprezentată de curentul *Art Nouveau* nu există nimic care să releve conștiința clară a problematicii sociale inerentă dezvoltării industriale. Dimpotrivă, se pare că se urmărește să se disimuleze condiția dramatică de servitute față de capital, de umilire economică și morală, de alienare disperată a noii clase muncitoare, protagonistă a procesului tehnologic. Curentul *Art Nouveau* este ornamentare urbană, dar entuziasmul pentru noua „primăvară", care invadează cu frize de flori și plante agățătoare centrele comerciale și cartierele rezidențiale ale orașelor, încetează acolo unde începe suburbia fabricilor și a numeroaselor ghetouri de locuințe muncitorești. Explozia ornamentării legate de producția indus-

trială de bunuri materiale se explică mai mult prin situația economico-socială decît prin dezvoltarea tehnologică. Așa cum explică Marx, pilonul forței industriale a capitalismului este plusvaloarea, adică disproporția dintre prețul produsului și costul forței de muncă. Se încearcă să i se găsească o justificare aparentă scandalului iscat de profiturile excedente ce urmăresc să crească capitalul prin adăugirea și apoi prin integrarea în produs a unei valori suplimentare, reprezentată tocmai de ornament, o valoare în plus, care nu este evaluată în termeni de forță-muncă ci de „geniu creator". Dar ce altceva este acest *quid* imponderabil, decît contribuția artistului — ca exponent al clasei burgheze conducătoare — la producția industrială? Ar putea fi aceasta o contribuție, care prin opoziția dintre munca creatoare și cea mecanică să facă evident și tangibil, chiar și în forma lucrurilor care crează ambianța vieții, saltul calitativ dintre clasa conducătoare și clasa muncitoare? Este semnificativ faptul că în perioada apariției curentului *Art Nouveau* socialismul înflăcărat al lui Morris se decolorează încetul cu încetul într-un umanitarism vag, utopic. Ca întotdeauna, burghezia capitalistă neutralizează opozițiile, însușindu-și parte din argumentele lor ideologice și devitalizîndu-le.

Privit în ansamblu, curentul *Art Nouveau* nu exprimă cîtuși de puțin voința de a recalifica munca muncitorilor (cum spera Morris), ci intenția de a folosi munca artiștilor în cadrul economiei capitaliste. De aceea, curentul *Art Nouveau* n-a avut niciodată caracter de *artă populară*, ci mai curînd de artă pentru *elite*, de artă de curte aproape, ale cărei subproduse au fost oferite cu grație poporului. Aceasta explică refacerea constatată a ceea ce poate fi considerat primul exemplu al artei integrate uzanțelor, *rococo*-ul, și dispariția sa rapidă cînd înăsprirea conflictelor sociale, care duc la primul război mondial, dezminte prin fapte echivocul utopism social pe care se bazează.



## PICTURA MODERNISMULUI

În epoca *modernismului*, la confluența celor două secole, figura psihologică, socială, profesională a artistului este mult discutată, ceea ce constituie un indiciu sigur al crizei funcției sale concrete în societate. Marii cercetători, ca Cézanne sau inovatorii, ca Van Gogh, continuă să fie ignorați, dar vina nu mai este a „academicilor", care pierd teren pretutindeni. Societatea modernă, care se laudă că este avansată, vrea artiști avansați. Nu-i place însă ca arta să constituie o problemă. Guvernele, primăriile, băncile, devin mecenați, comandă decorări mari, în „stil modern", pentru propriile lor edificii. Marile expoziții-tîrguri, care sărbătoresc progresul industrial, oferă ocazii de succes monden arhitecților, pictorilor, sculptorilor, și încurajează cercetarea calității estetice a produsului industrial. Deoarece burghezia industrială bogată nu este interesată realmente de artă, de care se ocupă numai din motive de prestigiu social, se servește de piața de desfacere. Unii comercianți dotați cu intuiție și gust, ca francezul Vollard, preced adesea critica, în descoperirea valorilor. Știu că artiști ignorați sau luați în derîdere de critica oficială (care în fond era aceea a ziarelor) și de public, vor fi celebri mai tîrziu și că operele lor, pe care le pot cumpăra la un preț mic, vor atinge valori mari. Dealtfel, în America iau naștere primele colecții mari, iar cumpărătorii americani, mai puțin orbiți de prejudecățile unei culturi oficiale, sînt cu mult mai cinstiți și mai curajoși decît europenii. În capitale iau naștere primele muzee de artă modernă, destinate, desigur, consacrării gloriei celor pe care burghezia la putere îi consideră ca „geniile" sale. Ia naștere (1895) Bienala de la Veneția pentru a favoriza confruntarea și competiția dintre națiuni.

Artiștii preferați de public aparțin unui anumit tip psihologic: sînt personaje care recită un rol, au atitudini de inițiați, de genii inspirate și rebele, dar, în general, sînt gata să facă orice concesie. În Franța sînt artiști de primă mărime

(aproape toţi impresioniştii sînt încă în viaţă şi lucrează), dar cele două personaje ale epocii sînt Rodin şi Boldini. Rodin, sculptorul cu gînduri profunde, un Michelangelo al perioadei *belle époque*, Boldini, pictorul monden, portretistul doamnelor frumoase. Sînt cele două feţe ale aceleiaşi medalii. În Italia se remarcă Previati, teoretician şi combatant în toate luptele progresiste. Opusul său este Segantini, cu aerul lui de ascet solitar, străduindu-se să asculte vocile naturii. Germania — cine nu ştie? — are un suflet romantic, pe Böcklin, şi un suflet goliardic şi vesel, Von Stuck. Artistul-personaj are o raţiune de a exista. El încarnează vocaţia artistică, pe care bogata burghezie industrială este sigură că o are, dar pe care, fără voie, va trebui să o sacrifice imperativului categoric al afacerilor. Artişti faimoşi se declară, în general, adversari ai burgheziei capitaliste, dar nu din motive ideologice, ci pentru că sufletul lor frumos este tulburat de materialismul afacerilor. Totuşi, burghezia este aceea care îi vrea antiburghezi, pe de o parte pentru că are un complex de vinovăţie, pe de altă parte deoarece găseşte că este mai comod să lase artiştilor problemele „spiritului", de care nu are într-adevăr timp să se ocupe. Elveţianul F. HODLER (1853—1918) este unul din artiştii cei mai aclamaţi ai timpului său. Nu se poate nega că a prins ceva din ceea ce se întîmpla în artă, la un nivel mult superior lui. Este tipul bardului, al meşterului neobosit, care forjează suliţe din aur şi săgetează cu ele, cine ştie de ce, soarele. Personajele picturii sale decorative, atît de potrivită pentru sediile guvernelor şi băncilor cantonale, sînt munteni şi pădurari din neamul lui Wilhelm Tell. Este obişnuit omagiul adus eroului popular, care luptă pentru onoarea şi libertatea patriei şi se fereşte să ceară revendicări băneşti. Sînt adolescenţi, fecioare, îngeri, cu semnificaţii simbolice care pot fi schimbate reciproc. În ceea ce priveşte stilul, se dovedeşte a fi un bun desenator, ca şi italianul DE CAROLIS, emulul său. În realitate, concizia sa austeră nu este decît stilizarea decorativă. Olanda îl are pe J. TOOROP 247, 269, 273
(1858—1928), mistic în profesie, îndrăgostit de prerafaeliţii englezi şi atras apoi pe orbita cea mai activă a „modernismului" serios al lui Van de Velde. În ţările Europei centrale, artiştii *modernişti* au format grupuri, care au luat numele de *secesiune*, aluzie la separarea radicală de tradiţia academică. În 1892, ia naştere *secesiunea* din München, al cărei conducător este Von Stuk, în 1893 *secesiunea* din Berlin, condusă de M. Liebermann, în 1897, *secesiunea* din Viena, care publică revista „Ver Sacrum". Se configurează astfel, paralel cu curentul francez, dependent de impresionism, o cultură figurativă central-europeană.

Conducătorul *secesiunii* vieneze este G. KLIMT (1862—1918), un artist foarte cult şi sensibil, rafinat pînă la morbiditate, dar legat şi el de o formulă decorativă plină de implicaţii simboliste. S-ar putea spune că este conştient de decăderea lentă, fatală a societăţii al cărui interpret se consideră, societatea vechiului imperiu austro-ungar, care mai păstrează doar amintirea prestigiului originar de institut teocratic. Klimt simte profund farmecul acestui apus istoric şi asociază ideea de artă şi frumos cu aceea de decadenţă, de descompunere generală, de supravieţuire precară a formei la sfîrşitul substanţei. Ideea sa porneşte de la arta bizantină, splendidă şi palidă, în care se reflectă un proces istoric analog: declinul unui imperiu teocratic, supravieţuirea formei estetice, morţii istorice. Într-o abundenţă de ornamentaţie simbolică, al cărei sens s-a uitat, el dezvoltă ritmurile melodice ale unui liniarism, care pînă la urmă revine întotdeauna la punctul de plecare, închizîndu-se în sine însuşi, însoţindu-le cu armoniile delicate, melancolice ale culorilor şterse, cenuşii, sidefii, cu străluciri muribunde de aur, de argint, de email. Trăind cu o extremă sensibilitate acea situaţie tipic austriacă (ca şi Musil în literatură, dar fără ironia sa), Klimt atinge, aproape fără să vrea, punctul nevralgic al unei situaţii mult mai vaste, europene: arta este produ-

sul unei civilizaţii stinse deja, care nu poate supravieţui în noua civilizaţie industrială decît ca o amintire a ei înseşi. Glasul său nu este singurul. Şi alţii în Europa, deşi trăiesc într-un ritm pe care îl consideră de progres, par să sesizeze inactualitatea, scadenţa inevitabilă a artei în societatea tehnologică şi de afaceri în curs de formare. În Anglia este cazul lui WHISTLER, care în ultima sa fază de creaţie tăgăduieşte realismul începutului (cînd era prieten cu Courbet), regăseşte lirismul coloristic al lui Turner, caută în arta japoneză evadarea într-o altă civilizaţie, sau pe cu totul alt plan, cazul unor artişti care pleacă de la curentul prerafaelit, ca Burne-Jones, sau, la ultima limită a estetismului, BEARDSLEY (1872 — 1898), desenator şi ilustrator, pentru care desenul este poezie şi poezia estetism şi erotism „blestemate", ca la Oscar Wilde, căruia îi poate fi omonimul figurativ.

Tensiunea dintre artişti şi societatea burgheză conformistă capătă accente mai aspre în Europa de nord, mai ales după primele contacte cu impresionismul francez, a cărui sinceritate, lipsită de prejudecată, se contrapune ipocriziei şi conformismului claselor dominante. Este o trecere delicată şi foarte importantă în istoria culturii artistice de la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru. Aici, „spiritul adevărului" impresionismului este folosit pentru a cerceta şi scoate la lumină, nu ca odinioară lumea exterioară, ci conţinutul psihologiei individuale şi colective. Expe-
274, 293, 275, 336—339 rienţa impresionistă a belgianului J. ENSOR (1860 —1949) şi a norvegianului E. MUNCH (1863— 1944) constituie una din marile surse ale expresionismului german.

Cazul lui Ensor este semnificativ. În lunga sa carieră contează perioada pînă în 1900 sau, puţin mai tîrziu, cînd este combătut şi luat în derîdere de înşişi exponenţii modernismului belgian. Sînt anii în care atacă mai aspru societatea vremii sale, descoperind în spatele respectabilităţii burgheze secretele „inconştienţei" de clasă, carnavalul grotesc al superstiţiilor şi viciului, teama obsedantă



de moarte. Apoi este adoptat de către aceeaşi societate pe care o atacase şi care îl invită să continue, să se repete, nu se ştie dacă pentru plăcerea masochistă de a se vedea atacată, sau pentru a se arăta tolerantă, liberală, superioară. Ensor însuşi este şi rămîne un burghez provincial (s-a născut şi a trăit în Ostende). Spiritul său caustic, umorul său negru, care fac parte din tradiţia flamandă, pleacă de la Bosch şi Breughel. Stilul său incisiv deformează, dar nu transformă pictura tradiţională, îi îndeamnă pe oameni să-şi revizuiască, dar nu să-şi schimbe, ideea despre artă. În fine, pictura sa, care vrea să fie critica burgheziei, este mai curînd autocritica burgheziei. Ensor este cazul tipic a ceea ce Mondrian va numi „barocul modern"; nu este decît cealaltă faţă, întunecată şi încruntată, a picturii plină de încredere şi proslăvire a modernismului. Cu toate acestea, a fost primul (şi nu se vorbea încă de Freud), care a sondat cu pictura sa profunzimile inconştientului, care a descoperit forfota imaginilor sub claritatea ca de oglindă a formei. Pentru a o face, a trebuit să răstoarne identitatea dintre artă şi conştiinţă, impusă de impresionişti, mai precis, optimismul, limpezimea ochiului şi a minţii, gustul de viaţă păgîn al lui Renoir. El prezintă larve oribile în loc de feţe frumoase, schelete în loc de nuduri roze, cîrpe vechi în loc de flori. Şi dacă pentru Renoir, acordurile exprimate prin disonanţe erau o extindere a armoniei cromatice, pentru Ensor ele rămîn, trebuie să rămînă, disonanţe stridente, aşa după cum semnul trebuie să se elibereze de culoare, să-şi asume vitalitate proprie, dementă, agresivă. Ajunge uneori, ca în *Căderea îngerilor rebeli* (1888), pînă 274
la distrugerea figurii, la revolta semnelor care sînt constrînse să semnifice ceva. Nu este, cum s-a spus, începutul precoce al nonfigurativului, ci doar preludiul (şi probabil izvorul) acelui gust amar al nedesluşitului sau al descompusului, care va triumfa după scurt timp în pictura lui Kokoschka (alt caz tipic de „baroc modern").

Mai hotărîtoare pentru naşterea expresionismului este digresiunea lui E. Munch. Tipul său nu este acela al cinicului amar, ci al clarvăzătorului inspirat care prevede destinul tragic, căderea inevitabilă a societăţii. Din momentul în care soseşte pentru prima dată la Paris (1885) experimentează totul, într-o manie de lectură care îl face să treacă de la Gauguin la Seurat, de la Van Gogh la Toulouse. Poartă cu el sentimentul tragic al vieţii care pătrunde în literatura scandinavă: Ibsen (şi aici influenţa omului de litere asupra pictorului este directă şi dovedită), dar mai ales Strindberg. Ca şi Ensor, dar cu o conştiinţă mai lucidă, nici Munch nu crede în depăşirea impresionismului, ci în răsturnarea lui de la realitatea exterioară la cea interioară. Tendinţa sa spirituală îl poartă spre simbolism, dar şi simbolismul trebuie răsturnat; nu trebuie să fie un proces de transcendenţă, de jos în sus, ci un proces de sus în jos, de la transcendent la imanent. Simbolul nu este dincolo, ci înlăuntrul realităţii; el atacă chiar rădăcinile fiinţei, existenţa şi dragostea; dragostea devine obsesie sexuală, viaţa, moarte. Reprezentarea însăşi trebuie să se distrugă într-un anumit sens; cuvîntul trebuie să devină, sau să redevină urlet. Culoarea trebuie să ardă în propria ei violenţă, nu trebuie să aibă semnificaţie, ci să exprime. De aceea Munch preia de la Gauguin tendinţa de a se servi de gravură, înţeleasă însă ca o pictură căreia i s-a sustras, odată cu culoarea, sensul vieţii. Şi dacă uneori culoarea este recuperată în gravura însăşi, nu mai este culoare legată de senzaţia şi de emoţia vizuală, ci o culoare dată după aceea, care nu vrea să definească nimic altceva decît starea sufletească, climatul sau atmosfera imaginii.

Poetica lui Munch este legată direct sau indirect de gîndirea lui Kierkegaard, care abia în primele decenii ale secolului al XX-lea va începe să fie cunoscut în Germania. Lui Munch, care a fost de mai multe ori în Germania, i se datoreşte, deci, avîntul „existenţialist“ care va da naştere expresionismului, născut, de fapt, în numele şi sub



semnul picturii sale. Trebuie să menţionăm totuşi că la fel ca şi inspiraţia lui Ensor, şi aceea a lui Munch se stinge în primul deceniu al noului secol. Rebelul strindberghian devine în ţara sa un pictor oficial, sau mai precis, pictorul pe care clasa conducătoare îl atribuie „poporului“, pentru ca acesta să-l recunoască drept bard al său.

## Pont-Aven şi Nabiştii

În Franţa, în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea situaţia este complexă. Marii maeştri impresionişti Monet, Renoir, Degas sînt încă activi. Cézanne lucrează izolat la Aix-en-Provence, dar începe deja să vorbească de importanţa studiului său. Van Gogh trece ca un meteor, dar după 1890 se recunoaşte că opera sa răscoleşte, propunînd o înaltă ţinută morală, şi ca toate poeticile să fie în acţiune: scientismul neoimpresioniştilor, ca şi spiritualismul simboliştilor. Trebuie, deci, să se găsească o sinteză, să se tragă concluzia atîtor studii divergente, să se precizeze în sfîrşit, care ar putea fi funcţia şi valoarea artei în societatea epocii.

Protagonistul acţiunii este P. GAUGUIN, cu 139,
sprijinul lui F. Fénéon şi E. Aurier, doi critici, şi 140,
a doi critici-artişti, E. BERNARD (1868—1941) 280 276,
şi M. DENIS (1870—1945). Din 1886 Gauguin 277
îşi are micul anturaj în pitorescul sat breton Pont-Aven. Obiectivul său este depăşirea limitei senzoriale a impresionismului, regăsind dincolo de experimentare o posibilitate de contemplare. Nu respinge nimic din experienţa impresionistă, ci reflectează: dacă, fixată şi aprofundată, impresia vizuală se schimbă, de exemplu, un roşu se va vedea devenind mai roşu, sau portocaliu, sau violet, aceasta nu depinde de circumstanţe obiective, ci de starea sufletească a celui care contemplă şi de *semnificaţia simbolică* cu care sînt încărcate nu numai obiectele, ci şi semnele (liniile şi culorile), ce devin în felul acesta semne ale existenţei noastre. Se poate ajunge să li se atribuie lucrurilor

valori pur imaginare (arbori roșii, cai albaștri), să se transforme linia de contur în arabesc colorat.

În momentul în care Van Gogh descoperă la Arles principiul moral, Gauguin descoperă principiul *tehnic* a ceea ce va fi expresionismul. Îl numește *cloissonisme*, făcînd aluzie la emailul și vitraliile medievale în care fiecare cîmp de culoare este delimitat de o margine metalică (*cloison*). *Sensul* fiecărei culori este dat, deci, de întinderea pe care o are pe suprafață forma zonei colorate, de raportul-contrast cu celelalte. Există un motiv istorist — întoarcerea la expresivitatea intensă a artei medievale; un motiv etico-social, simplificarea imaginii, expresia unor sentimente profunde, elementare, autentice (sentimentul sacralității, vieții, dragostei, morții); un motiv decorativ — reducerea picturii la zone plate și armonizate de culori în cadrul ritmicității grave a contururilor. Societatea modernă europeană mai este oare capabilă, să-și întemeieze propria etică pe sentimentul sacrului? Răspunsul este negativ și Gauguin va porni să caute în insulele Pacificului o societate capabilă încă să *contemple* și să trăiască sensul mitico-magic, intrinsec sacru, al realului.

Grupul *Nabiștilor* (în ebraică nabi, profeți) are ca linie programatică „sintetismul impresionist-simbolist" al lui Gauguin. Se formează în 1888. Din el fac parte P. SERUSIER (1864—1927), care venea de la Pont-Aven cu ultimele noutăți ale lui Gauguin, P. BONNARD, M. DENIS, E. VUILLARD, K. X. ROUSSEL (1867—1944), P. RANSON (1862—1909), elvețianul F. VALLOTTON (1865—1925), sculptorul A. MAILLOL (1861—1944). Începînd din 1890 au colaborat la „Revue blanche" cu desene și gravuri; sînt în contact cu literați și muzicieni; îl consideră pe Toulouse-Lautrec călăuza lor ideală ca și pe Gauguin; manifestă interes pentru toate ramurile decorării. Programul lor este asemănător celui de la Pont-Aven: sinteza dintre „deformarea obiectivă" de origine impresionistă și „deformarea subiectivă" (de origine simbolistă). Dar (ceea ce explică interesul pentru Toulouse), fundalul nu este Bretania,



ci Parisul. Caracterul mișcării (destul de eterogen în compoziția sa) este intelectual-monden, modernist fără reveniri arhaice și fără vreun alt exotism decît admirația pentru rafinata civilizație grafică japoneză. Parisul turnului Eiffel devine odată cu grupul *Nabis* orașul profet al modernismului curentului *Art Nouveau.*

Declarînd că un tablou nu este decît o „suprafață acoperită de culori așezate într-o oarecare ordine", Denis anulează deosebirea dintre pictura de reprezentare și pictura decorativă. Problema nu mai este realitatea reprezentată în tablou (obiectivă și subiectivă, vizuală sau imaginară), ci tabloul însuși, ca obiect confecționat, și care, deci, are valoare prin ceea ce este, și nu prin ceea ce reprezintă. Aceasta va fi premisa de la care vor porni *fovii* și cubiștii în studiul lor asupra constituției și structurii intrinsece a tabloului îndreptîndu-se într-o direcție paralelă cu aceea a arhitecților, pentru care forma edificiului depinde în primul rînd de structură.

**ANTONIO GAUDÍ**
**Casa Milà de la Barcelona**
**ADOLF LOOS**
**Casa Steiner de la Viena**

Opera lui GAUDÍ opune o obiecție de fond utopismului urbanist al modernismului și îi contestă anticipat rezultatul raționalist pe care îl va avea după primul război mondial. Gaudí este un mare arhitect, mereu la curent — în ciuda voitei sale izolări — cu tendințele epocii, chiar mai îndrăzneț și mai lipsit de prejudecăți, în lexicul formal, în tehnică, în abandonarea impulsului liric al unui Van de Velde, sau al unui Horta. Cu nesecata sa inventivitate constructivă și decorativă, el reușește să demonstreze că limbajul arhitectonic modern ar avea posibilități poetice mult mai mari, dacă nu ar fi frînate de ideologia socială vătămătoare și de efortul de a menține „creația" artistică în cadrul utilului. Gaudí este, din principiu, adversarul ideologiei. S-a născut și a crescut într-o societate retrogradă care de-abia traversează moder-

nismul. Concret este poporul — în cazul său, devotatul popor catalan, din care simte că face parte, şi al cărui interpret este. Oraşul, aşa cum şi-l închipuie primii urbanişti, este utopic. Concret este oraşul viu — în cazul său, Barcelona. Este absurd ca fiecare generaţie să pretindă să-i reformeze structura, dar este just să adauge semnele propriei sale istorii la cele ale trecutului. Abstract este spaţiul, concret este locul. Intensitatea plastică şi cromatică a formelor lui Gaudí depinde de faptul că
233 sînt imaginate pentru *acel* loc, pentru *acea* lumină, pentru *acei* oameni. *Sagrada Familia*, la care lucrează toată viaţa, nu este o biserică ce are o funcţie socială, o catedrală, sau o biserică parohială, ci un templu care se înalţă deasupra oraşului şi-l rezumă, ca o rugăciune colectivă expri-
285, 290 mată în forme şi culori. *Parcul Güell* este o combinaţie liberă, animată de forme plastico-cromatice şi de forme naturale. Este cunoscut faptul că Gaudí opune versiunea sa proprie, mediteraneană şi catolică (deci fundamental barocă), versiunii nordice şi central-europene a curentului *Art Nouveau.* Dintr-un anumit punct de vedere poate fi asemuit cu *fovii* şi chiar cu Matisse, numai că poartă în el ascetismul chinuitor al lui El Greco. Cu toate acestea, Gaudí nu reprezintă numai un baroc întîrziat, nu este un reacţionar. El se întreba sincer, ca un om religios ce era, dacă nu cumva artistul are dreptul să sacrifice pentru omenire, în scop nobil, educativ, harul fantastic care îi vine de la Dumnezeu. Răspunde nu, şi coerent, se dedică întru totul lui Dumnezeu. Cazul său este unic în arhitectura *religioasă* (care nu înseamnă ecleziastică) a secolului nostru, nu pentru că ar fi construit un sanctuar. arhitectura sa este *intrinsec* religioasă, ca şi pictura lui El Greco, care nu este mai puţin religioasă în portrete decît în picturile de altar. Nu numai conţinutul operei, ci şi stilul este religios. Tehnica, mitologia secolului, este numai un mijloc care nu o limitează, dimpotrivă, tocmai pentru că nu are implicaţii ideologice, o împinge la etalări tot mai îndrăzneţe. Nu trebuie, oare, să facă vizibil „miracolul" inspiraţiei divine?



O artă religioasă nefiind o reprezentare a divinului, ci un act de devoţiune, este, în consecinţă, ornament, imagine. Arhitectura laică se ocupă de lucruri încercînd chiar să facă astfel încît lucrul să reflecte propria sa raţiune de a exista. O arhitectură religioasă este o arhitectură de pură imagine, aşa cum un imn nu este o cuvîntare liniştită şi coerentă, ci o succesiune de sunete într-un crescendo impetuos. Pe această cale, Gaudí a ajuns să facă o arhitectură pe deplin vizuală, a cărei structură adevărată este structura imaginii. Întrucît materia imaginii este culoarea şi materia construcţiei sale este culoarea, numai culoarea. Restul — cimentul, cărămizile, sau fierul — reprezintă doar materia suportului. Această totalitate de explicitate vizuală, această căutare a conţinutului intrinsec al formelor, şi nu de forme care să se adapteze la un conţinut dat, acest constructivism al imaginii, constituie, în fine, motivele importanţei istorice a lui Gaudí, chiar dacă el a făcut totul pentru a rămîne în afara istoriei.

În aceiaşi ani, la Viena, A. LOOS lua o poziţie împotriva *secesiunii* şi curentului *Art Nouveau*, în general. Poziţia sa ideologică şi culturală este diametral opusă aceleia lui Gaudí, şi datorită faptului că este un teoretician şi un polemist. În tinereţe a fost în Statele Unite şi aceasta este una din cauzele pragmatismului său rigid. Destul cu utopiile umanitare; problemele sociale se pun în termeni de economie şi de tehnică. Societatea — declară el — nu are nevoie de arhitectură, ci de locuinţe. Atîta timp cît lipsesc locuinţele, este imoral să cheltuieşti bani pentru a transforma locuinţele în arhitectură. El condamnă originalitatea inventivă. Numai invenţiile tehnice pot determina schimbări în formele de construcţie. Loos condamnă oranamentul ca fiind o crimă, fiindcă grevează asupra economiei construcţiei. El neagă arhitectura deoarece, dacă nu satisface necesităţile practice este imorală, iar dacă le satisface, nu este artă.

Ca arhitect, Loos se supune principiilor, elimină ornamentaţia, deduce forma din angajarea riguroasă a problemei funcţionale. Mai mult decît

tehnica, nucleul raționamentului său este economia, care nu numai că reprezintă o economisire de cheltuieli inutile, ci și o folosire rațională a spațiului. A face o casă suprapunînd planuri egale este o risipă de spațiu. Nu trebuie ca toate clădirile să aibă aceeași înălțime. Trebuie să se execute proiecte nu pe etaje, ci operînd pe întregul cubaj al clădirii. Astfel, incastrarea și articulația volumelor urmează succesiunea pură a planurilor suprapuse: iată schimbată structura casei; schimbarea formei sau imaginii va fi doar o consecință. Economia are valoare și în timp, trebuie să se utilizeze materiale prefabricate, standardizate, livrate gata de industrie: iată schimbată și metoda proiectării arhitectonice.

Așadar, la această dată sînt astfel clarificați termenii problemei, care îi va preocupa pe arhitecții europeni din prima jumătate a secolului. Artă pură sau serviciu social? Artistul are doar datoria să se exprime față de el însuși, sau are și datoria să comunice cu ceilalți? Este vorba de o autonomie sau de o heteronomie a artei? Autonomia în sine, odată obținută, va fi cu adevărat autonomie, sau mai curînd o servitute mai grea, avînd în vedere faptul că grupurilor de la putere le convine ca artistul, liber să fie oricît de fantastic în imaginație, să nu se ocupe decît de lucruri pe care vor să le hotărască numai ele? Se definește, în ultimă instanță, pentru arhitectură (ca și pentru urbanistică), problema raportului, sau a conflictului dintre cultură și putere, care se va extinde, curînd, la toate activitățile estetice. Aceasta era adevărata dilemă, și nu contrastul dintre spiritul mediteranean și cel nordic!

**ANTONI GAUDÍ**
**Parcul Güell de la Barcelona**

Una din problemele cele mai dezbătute în secolul nostru, este aceea a unității sau separării artelor, adică, dacă artele sînt tehnici diferite cu care se realizează o valoare unică și supremă — arta — sau dacă fiecare din ele realizează valori diferite. Problema este legată de raportul tehnicilor artistice cu tehnologia epocii și de funcția artei în epoca actuală. În cadrul curentului *Art Nouveau* predomină, în general, teza idealistă a dependenței tuturor artelor, diferite ca tehnică, față de un principiu spiritual unic: *ars una, species mille*, chiar și pentru Gaudí, dar cu deosebirea că unitatea este mai curînd uniune și nu apare la începutul, ci la sfîrșitul procesului, ca atingere a scopului ideal spre care tind, pe căi diferite, toate tehnicile. Ocazia de a experimenta posibilitatea acestei concluzii (nu sinteză) este *Parcul Güell*, care după părerea beneficiarului, trebuia să intre în planul urbanistic al unui oraș grădină, la porțile Barcelonei. Tema pe care și-o propune Gaudí este integrarea reciprocă a formelor artistice și a celor naturale. Desfășurarea reflectă teza religioasă, care pentru Gaudí este fundamentală, independent de finalitatea construcției. Formele creației sînt infinit de variate. Și pentru că orice frînă impusă fanteziei constituie o limitare a varietății formelor, numai dînd frîu liber fanteziei se va ajunge la acea varietate infinită de forme care realizează acordul cu varietatea infinită a formelor naturale. Nici un fel de imitație, nici un mimetism, deci: acestea ar fi alte limite impuse libertății absolute a fanteziei.

Deoarece tehnica se află în serviciul fanteziei și fantezia nu are limite, problemele tehnice pe care Gaudí trebuia să le înfrunte sînt mai dificile decît cele inerente unei tehnici în serviciul rațiunii. Gaudí, nu numai că este la curent cu toate noutățile tehnice ale timpului său, dar intenționează să le și depășească, demonstrînd, tocmai, că tehnica are doar o importanță relativă. *Parcul Güell* are în mod manifest un caracter ludic (L. V. Masini). O tehnică, ce este un joc de dexteritate, nu etalează și nu preamărește propriul său mecanism, ci permite ceea ce Schiller numea, deja cu un secol în urmă, libertatea absolută a jocului. În spatele libertății necondiționate a invenției formale, există, dar nu se vede, un aparat tehnic complicat, la fel cum din tehnica dificilă a unui dansator trebuie să se vadă numai rezultatul, ușurința cu care plutește și se mișcă în spațiu, ca și cînd nu

ar avea greutate. *Ars est celare artem:* iată o primă dovadă că poetica lui Gaudí este încă fundamental barocă, asemănătoare aceleia a unui Borromini, sau mai exact, a unui Guarini. Deci nu din umilință Gaudí nu își etalează și nici nu își preamărește tehnica sa iscusită, ci din cauza unui fel de dispreț orgolios, sau a unei generozități risipitoare de nobil care îl face pe artist să execute, jucîndu-se, ceea ce alții execută din necesitate cu un efort deosebit. Și jocul este evident: construcțiile sînt voit oscilante și strîmbe, par să se afle pe punctul de a se prăbuși sau, pentru că par făcute dintr-o materie moale, par să se topească precum zăpada la soare. Rezistă ca printr-o minune, dar miracolul este creat desigur de tehnica artistului. Revenind la problema unității artelor, este semnificativă coincidența concepției lui Gaudí cu ideea wagneriană a operei de artă ca un compendiu al tuturor artelor, *Gesammtkunstwerk*.

În opera lui Gaudí se contopește creația constructorului care definește structurile, aceea a sculptorului care modelează masele și a pictorului care dă formă suprafețelor prin culoare, precum și a artizanului (mozaic, ceramică, fier, forjat etc.). El reconstituie, în felul acesta, tipul de șantier medieval în care artistul era șeful meșterilor, dar nu acționa ca un proiectant, ci ca un dirijor de orchestră. Acest mod de a proceda exclude orice legătură cu tehnologia modernă, industrială. Ca artă, arhitectura trebuie să se separe net de edilitate, să respingă orice finalitate practică, să ignore problema socială a proiectării urbanistice, chiar dacă înfruntînd-o, s-ar putea încadra și ar putea acționa în realitatea istorică actuală. Să nu căutăm să întrezărim în recurgerea la tehnici artizanale și populare o atitudine cît de cît poporanistă. Poporul intervine ca instrument în mîinile artistului și participarea sa la operă este justificată prin crezul religios care îi unește pe cei mai mari și pe cei umili în credință. În ciuda intențiilor progresiste și a aducerii la zi a tehnicii (uneori a devansării altora), poziția lui Gaudi este regresivă și reacționară. În afară de marea sa forță creatoare, arhitectura lui



își găsește un corespondent semnificativ în pictura lui Klimt, de care, dealtfel, se apropie și din punct de vedere stilistic, atît în rezolvarea liniară a maselor, cît și în gustul oriental al decorației (să nu uităm că la începutul secolului, monarhia spaniolă se afla în declin, ca și imperiul habsburgic).

Arta, pentru Gaudí, este o întoarcere la un trecut îndepărtat nu numai pentru că imită forme istorice, ci și pentru că răstoarnă în mod deliberat mișcarea, face să se învîrtească invers roata progresului tehnologic, spre realizarea unor valori ideologice, opuse celor spre care teoretic ar trebui să tindă.

Fiind condiționat de suprastructura capitalismului, progresul tehnologic nu realizează valorile ideologice spre care teoretic, ar trebui să tindă. De exemplu, normativismul său pragmatic împiedică, și pînă la urmă, paralizează impulsurile vitale ale imaginației, transformă tehnica, din instrument, în model al acțiunii, îi izolează pe oameni de contactul vital cu realitatea naturală. Cu profundul dispreț al *lucrului* și cultul *imaginii* arhitectonice, Gaudí protestează împotriva pragmatismului tehnologiei. De fapt, tehnica sa nu este tehnica *lucrului*, ci a *imaginii*. Structurile sale sînt ca armăturile cu care sculptorul susține masa argilei, nu se văd, dar îi permit să modeleze cu absolută libertate formele. De aceea, imaginea arhitecturii sale este autonomă și vitală: a te plînge că nu corespunde *lucrului* ar fi absurd, ca și cum i-ai reproșa unei figuri a lui Picasso că nu seamănă cu figura reală.

Contrastul dintre poziția lui Gaudí și aceea a lui Loos este semnificativă. Arta nu poate fi așa cum am dori, „a propriei epoci“; i-o ia înainte cu sentimentul *progresului* (este cazul lui Loos, dar și al lui Van de Velde, al lui Horta), sau revine la trecut, cu sentimentul *decadenței* (este cazul lui Gaudí, dar și al lui Munch, Ensor, Klimt).

Progresul este rațional, decadența fatală. Contrastul reflectă o dilemă mai gravă: oare progresul cu care se mîndrește societatea modernă este o ascensiune a umanității spre salvare, sau o cursă nebună spre pieire?



1. Jean Auguste Dominique Ingres (Montauban 1780 — Paris 1867) — „Portretul domnișoarei Rivière" (1805—1806); ulei pe pînză, cm 100×70, Paris, Musée du Louvre.



2. Eugène Viollet-le-Duc (Paris, 1814 — Lausanne, 1879) — „Paris împrejurimi, Castelul Pierrefonds" (1858—1867).

3. Anne-Louis Girodet (Montargis, 1767 — Paris, 1824) — „Punerea în mormînt a Atalei" (1808); ulei pe pînză, m 2,10×2,67, Paris, Musée du Louvre.





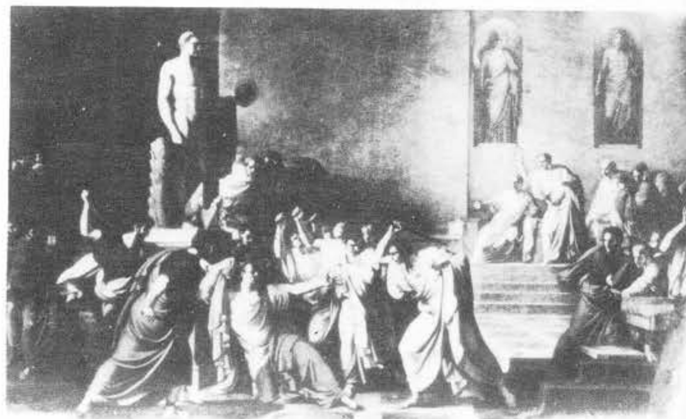
4. Johann Sonnenschein (Stuttgart, 1749 — Berna, 1828) — „Grup votiv" (1806); teracotă. Basel, Historisches Museum.

5. Bertel Thorvaldsen (Copenhaga, 1770—1844) — „Ganimede și vulturul lui Jupiter" (1817); marmură. Copenhaga, Muzeul Thorvaldsen.

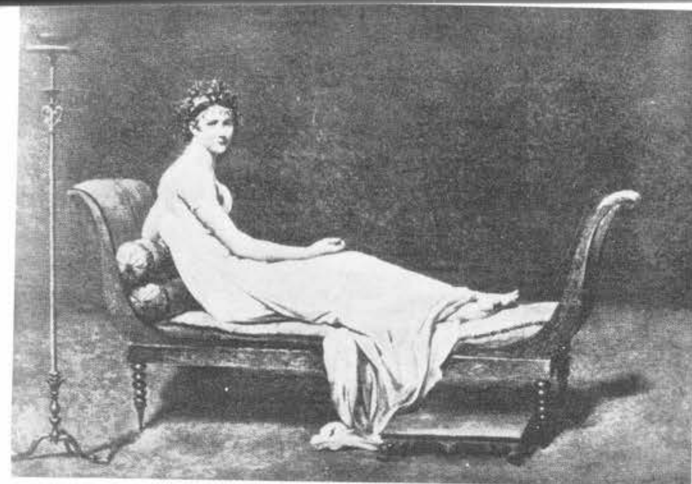


6. Antoine Jean Gros (Paris, 1771—1853) — „Napoleon la spitalul din Jaffa, 11 martie 1799" (1804); ulei pe pînză, m 5,32×7,20. Paris, Musée du Louvre.





7. Vincenzo Camuccini (Roma, 1771—1844) — „Asasinarea lui Cezar" (1793—1798); ulei pe pînză, m 4×7,07. Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.



8. Jacques-Louis David (Paris, 1748 — Bruxelles, 1825) — „Portretul doamnei Récamier" (1780); ulei pe pînză, m. 1,73×2,43. Paris, Musée du Louvre.

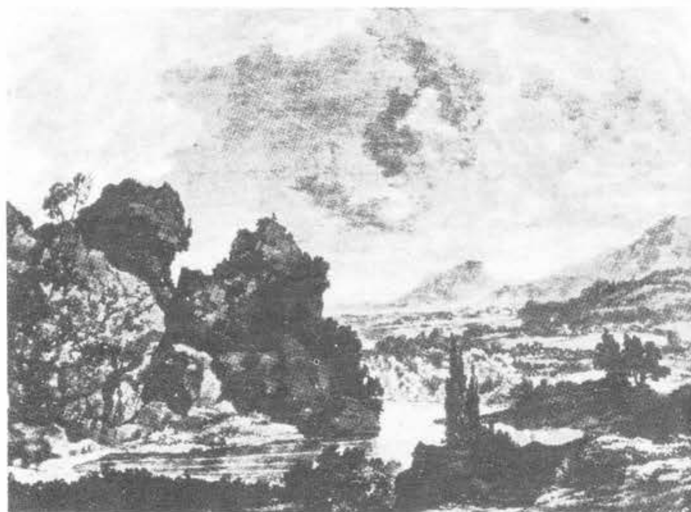
9. Felice Giani (San Sebastiano Monferrato, 1758 — Roma, 1823) — „Triumful păcii"; frescă. Roma, Palazzo di Spagna.





**10.** Alexander Cozens (Rusia, cca. 1717 — Londra, 1786) — „Schiță pentru peisaj" — din tratatul „A new Method" (cca. 1785).

**11.** Alexander Cozens — „Peisaj"; creion și acuarelă, cm. 16 × 20. Londra, Colecția Oppé.

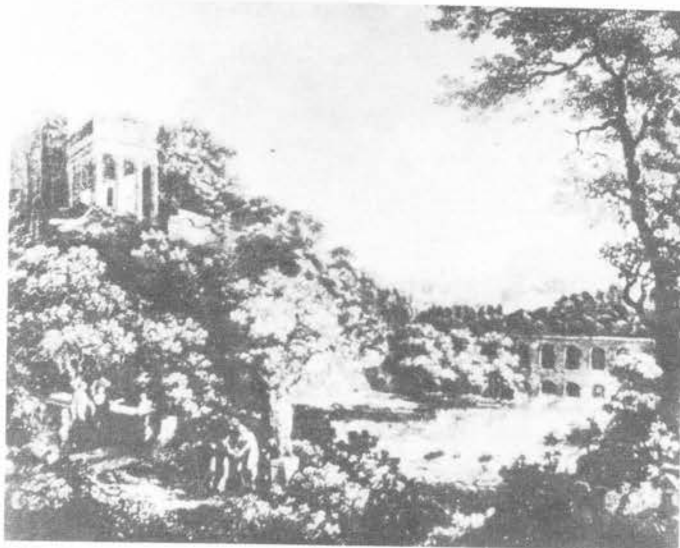




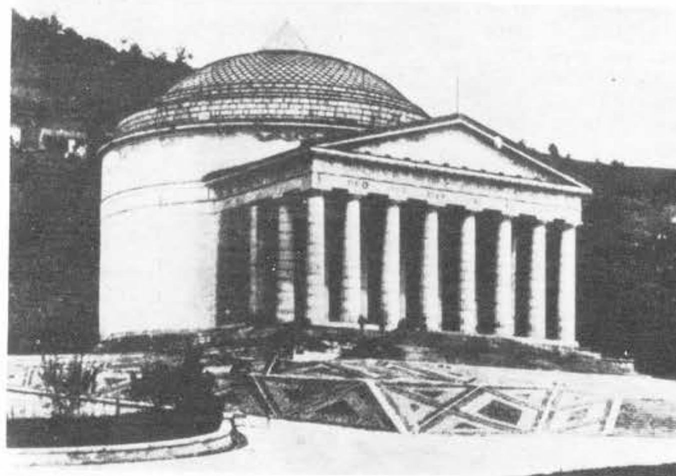
**12.** Johann Füssli (Zürich 1741 — Londra, 1825 — „Răzbunarea" (cca. 1792); ulei pe pînză, diametrul cm 60. Torino, Galleria Galatea.



**13.** William Blake (Londra, 1757—1827) — „Scara lui Iacob" (1808); acuarelă pe hîrtie, cm 37 × 29, Londra, The British Museum.



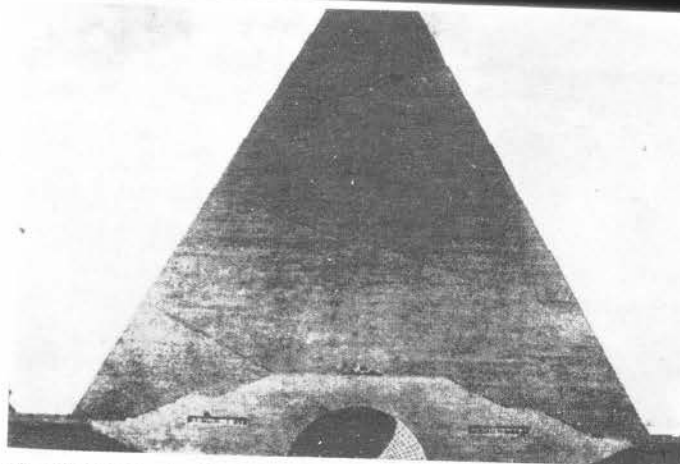
**14.** Johann Samuel Bach (Berlin, 1749 — Roma, 1778) — „Peisaj ideal“ (1776); ulei pe pînză, cm 46×58. Hamburg, Kunsthalle.



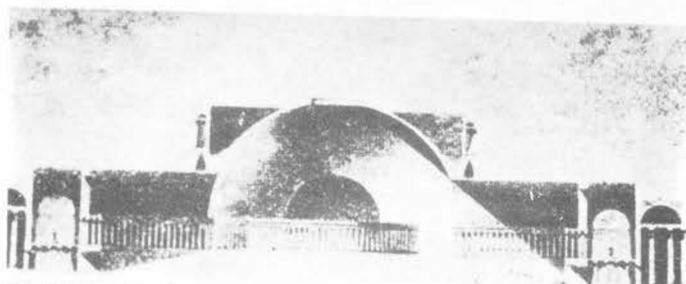
**15.** Antonio Canova (Possagno, 1757 — Veneţia, 1822) — „Possagno, Templul lui Canova“ (1819—1830), în colaborare cu Giovanni Antonio Selva, Piero Bosio, Antonio Diedo.

**16.** Jacques-Louis David — „Doamna Sériziat şi fiica sa“ (1795). detaliu: ulei pe lemn, cm 131×96. Paris, Musée du Louvre.



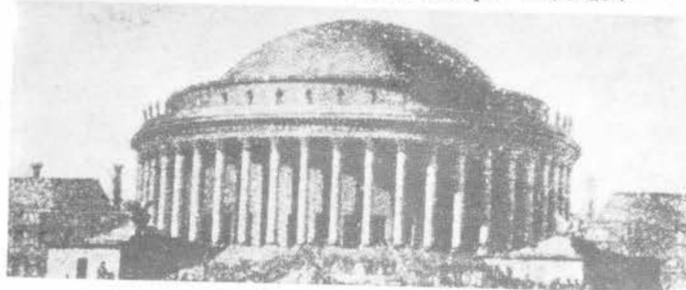


**17.** Etienne-Louis Boullée (Paris, 1728–1799) — „Proiect pentru cenotaful lui Turenne"; desen din „Architecture. Essai sur l'art". Paris, Bibliothèque Nationale.



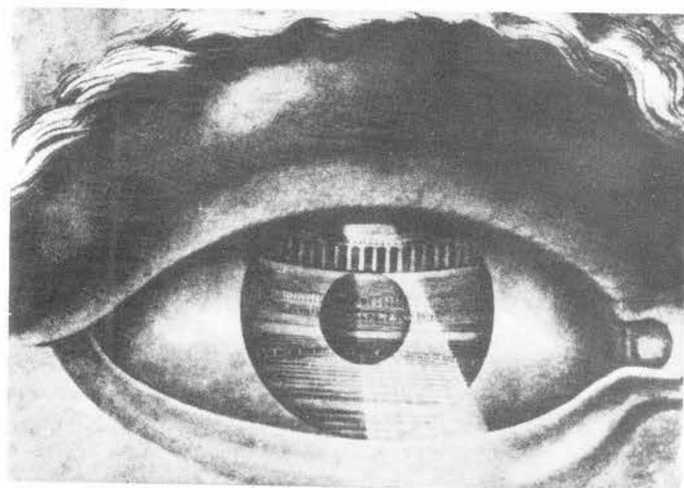
**18.** Etienne-Louis Boullée — „Proiect de muzeu"; desen din „Architecture. Essai sur l'art". Paris, Bibliothèque Nationale.

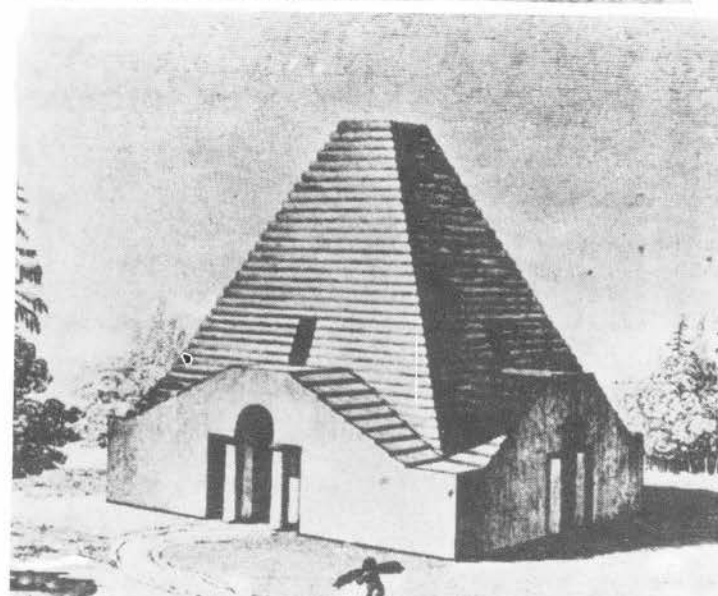
**19.** Etienne-Louis Boullée — „Proiect de teatru"; desen din „Architecture. Essai sur l'art". Paris, Bibliothèque Nationale.

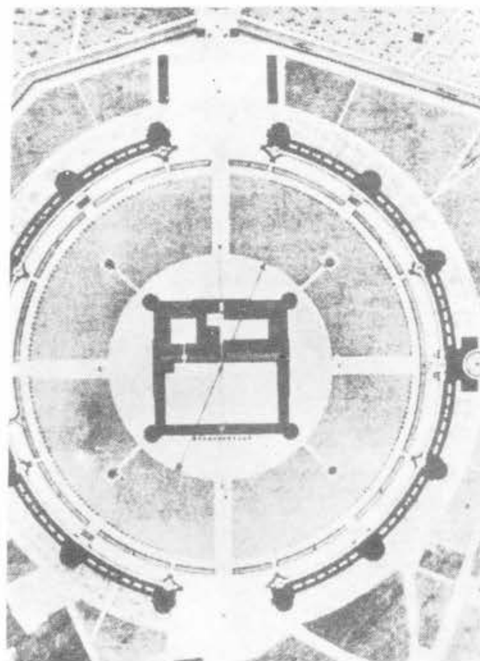


**20.** Claude-Nicolas Ledoux (Dormans, 1736 — Paris, 1806) — „Proiect pentru teatrul din Besançon; desen din tratatul „L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la Législation" Paris, 1804.

**21.** Claude-Nicolas Ledoux — „Proiect de cuptor pentru orașul Chaux" (cca. 1792).

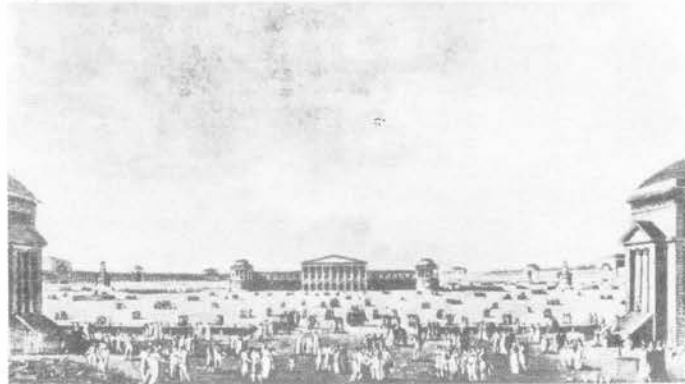






**22.** Giovanni Antonio Antolini (Castelbolognese, 1754 — Milano, 1842) „Planul forului Bonaparte din Milano".

**23.** Giovanni Antonio Antolini — „Proiect de sistematizare a forului Bonaparte din Milano" (1806), după o gravură.



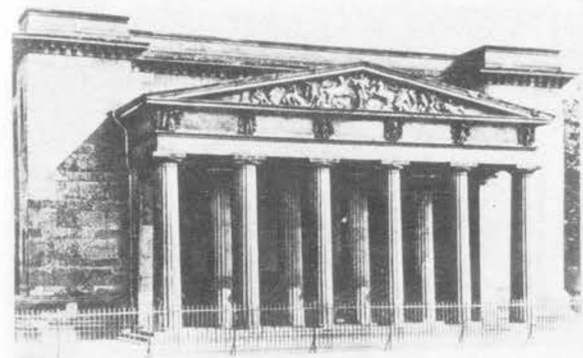


**24.** Giuseppe Valadier (Roma, 1762 —1839). Roma, San Rocco, fațada.

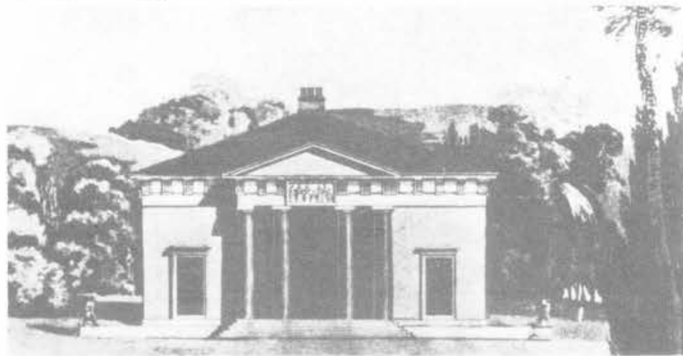
**25.** Luigi Cagnola (Milano, 1762 — Inverigo, 1833). „Milano. Arcul păcii" (1807—1833).



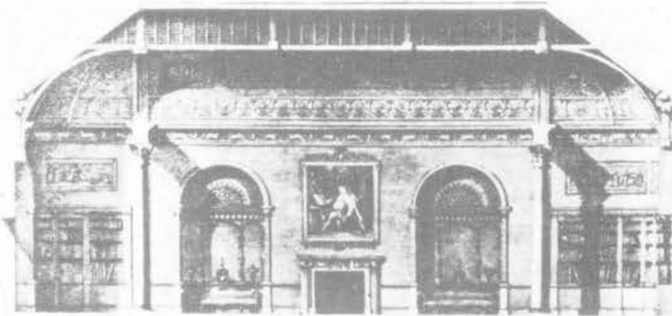
**26.** Friedrik Schinkel (Neuruppin, 1781 — Berlin, 1841) — „Berlin. Noul palat al gărzii" (1816—1818).



27. John Soane (Goring-on-Thames, 1753 — Londra, 1837) — „Proiect de vilă"; gravură din „Desene de arhitectură". Londra, 1793.



28. Robert (Edinburgh, 1728 — Londra, 1792) și James Adam (Edinburgh, 1730 — Londra, 1794) — „Perete din sala de lectură a bibliotecii Kenwood House din Londra" (1768); gravură.



29. Gottfried von Schadow (Berlin, 1764 —1850) „Principesele Luisa și Federica" (1795); marmură, înălțimea cm 162. Berlin. Staatliche Museen.

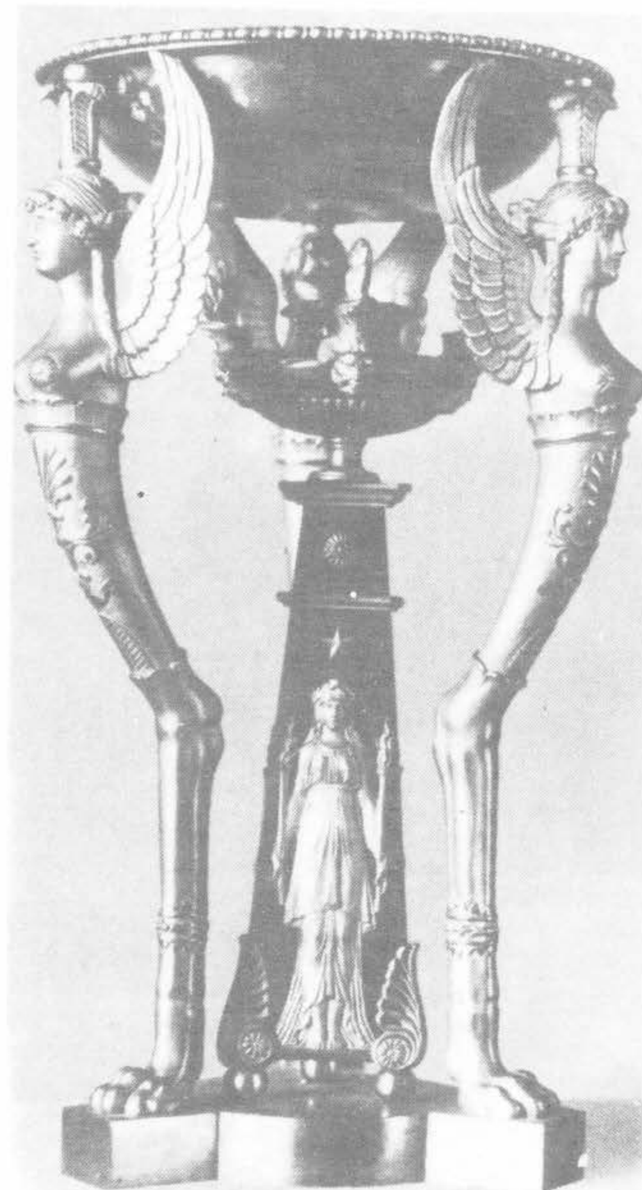




**30.** Bertel Thorvaldsen — „Cele trei Grații" (1821); relief în marmură. Copenhaga, Muzeul Thorvaldsen.

**31.** Jean-Baptiste Carpeaux (Valenciennes, 1827 — Courbevoie, 1875) — „Dansul", model în ghips pentru Opera din Paris. Paris, Musée du Louvre.





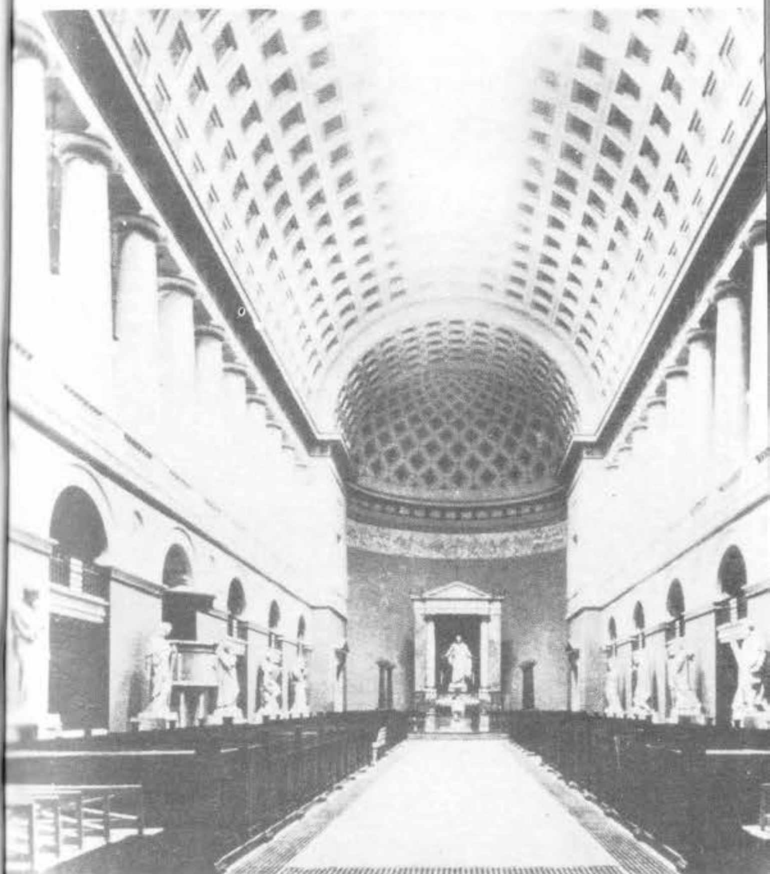
**32.** „Casoletă de ars mirodenii"; începutul sec. XIX; lemn și bronz. Florența, Palazzo Pitti.



**33.** „Scaun"; sfîrşitul sec. XVIII. Castlecoole, Enniskillen (Irlanda), Colecţia Earl of Belmore.



**34.** Andrea Brustolon (Belluno, 1662—1732) — „Fotoliu"; lemn intarsiat. Veneţia, Cà Rezzonico.



**35.** Christian Hansen (Copenhaga, 1756—1845). Copenhaga, Vor Fruekirke, interior (1811—1829).

36. „Baltimore, casa de pe strada West Monument nr. 107"; începutul sec. XIX.
37. Domenico Merlini (Castello di Valsolda, 1731 – Varşovia, 1797) – „Varşovia, Palatul Lazienki, sala de bal".

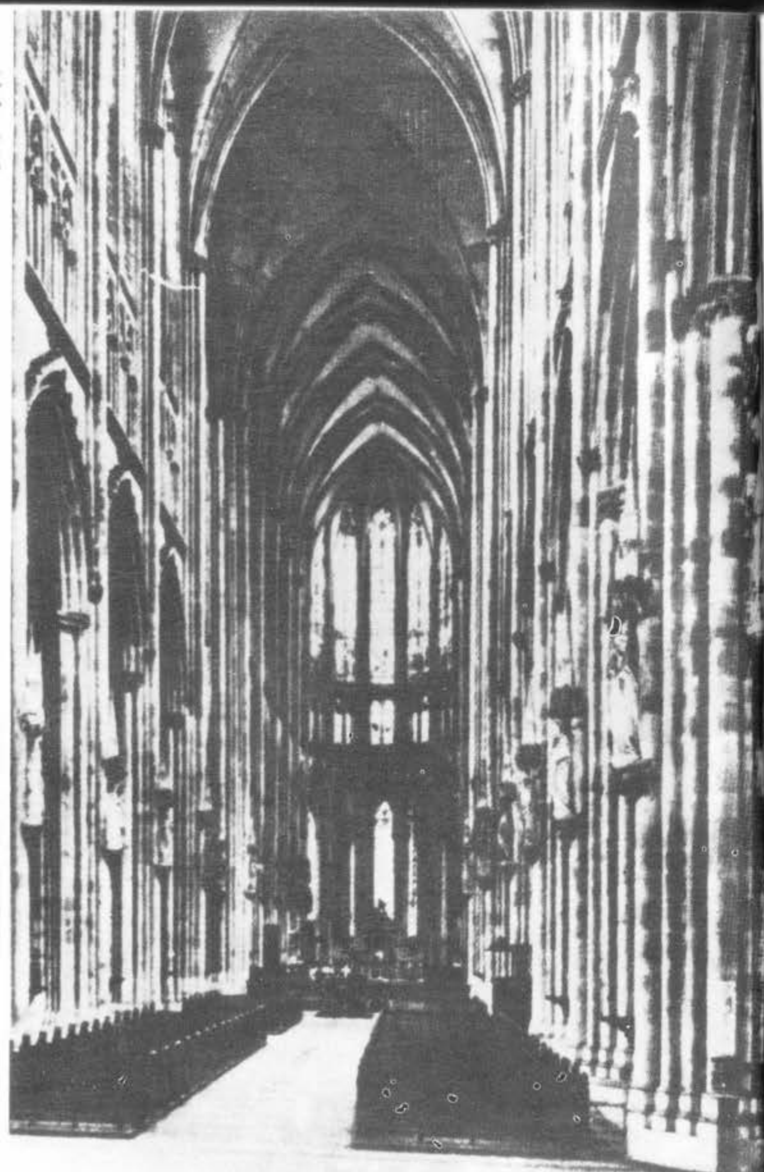








38. Leo von Klenze (Hildesheim, 1784 – München, 1864) – „München, Propileele" (1846–1860).
39. Carlo Rossi (Napoli, 1775 – Petersburg 1849) – „Leningrad, Palatul marelui duce Mihail, faţada" (1819–1823).



**40.** „Köln, Domul, interior“ (1840—1880).

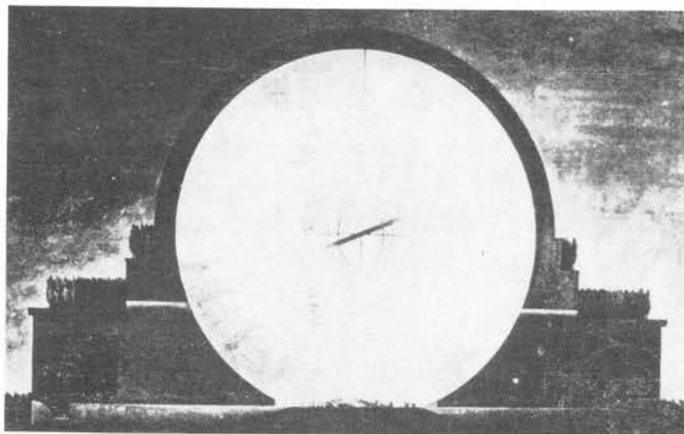
41. Charles Barry (Londra, 1795—1860) şi Augustus Pugin (Londra, 1812—1852) — „Londra, Palatul Camerei Comunelor şi Turnul Orologiului“ (1840—1868).

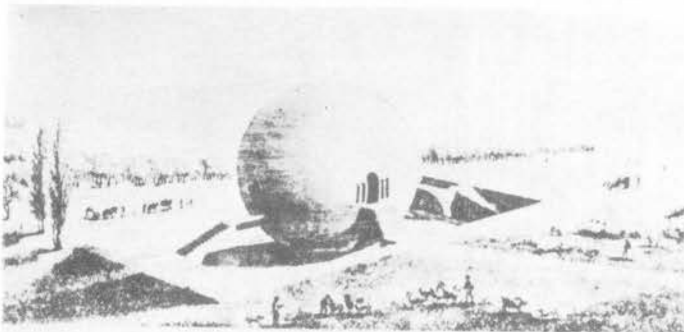


42. Ernesto Melano — „Pollenzo, Castelul lui Carol Albert de Savoia“ (după 1844).



43. Etienne-Louis Boullée — „Proiect pentru cenotaful lui Newton"; desen din „Architecture. Essai sur l'art". Paris, Bibliothèque Nationale.
44. Claude-Nicolas Ledoux — „Casa pindarilor din Maupertuis" (1806).



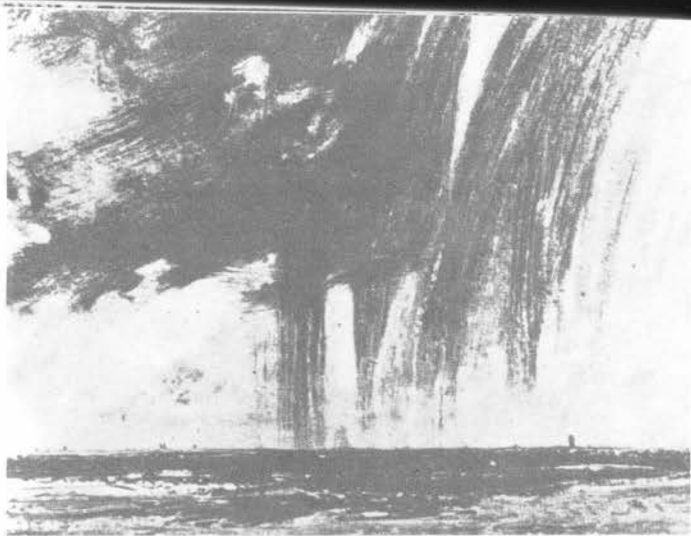






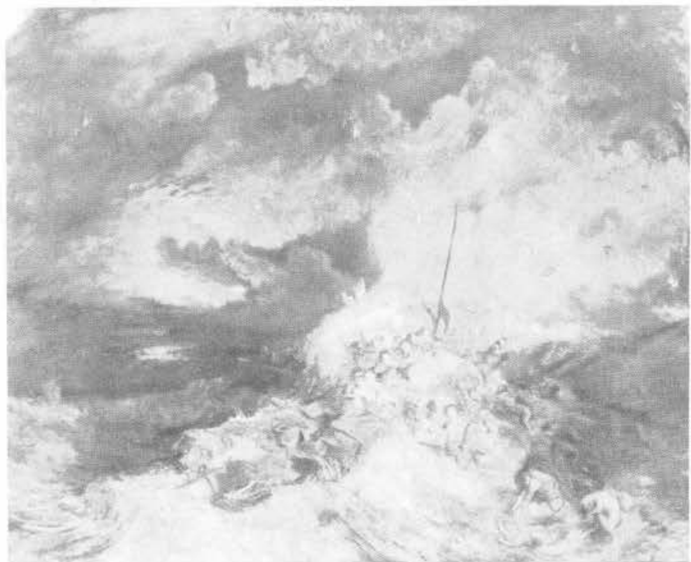


45. John Constable (East Bergholt, 1776 — Londra, 1837) — „Stăvilarul și moara de la Flatford" (cca. 1811); ulei pe pinză. Londra, Victoria and Albert Museum.
46. William Turner (Londra, 1775—1851) — „Furtună pe mare" (cca. 1840); ulei pe pinză, cm 91,5×122. Londra, Tate Gallery.



47. John Constable — „Studiu de marină cu nori de ploaie" (1824); ulei pe hîrtie, cm 22,2×30,8. Londra, Royal Academy of Art.

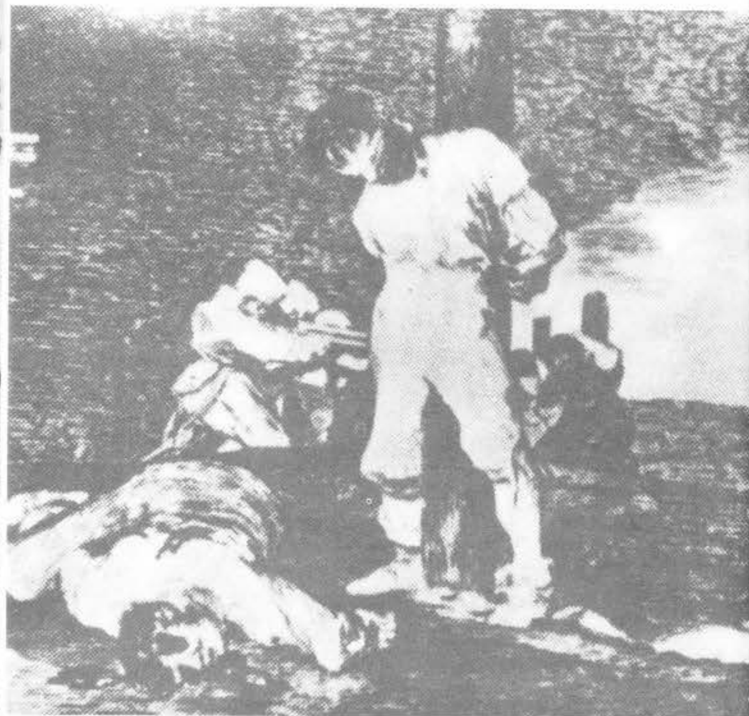
48. William Turner — „Incendiu pe mare" (1834); ulei pe pînză, m 1,72×2,41. Londra, National Gallery.

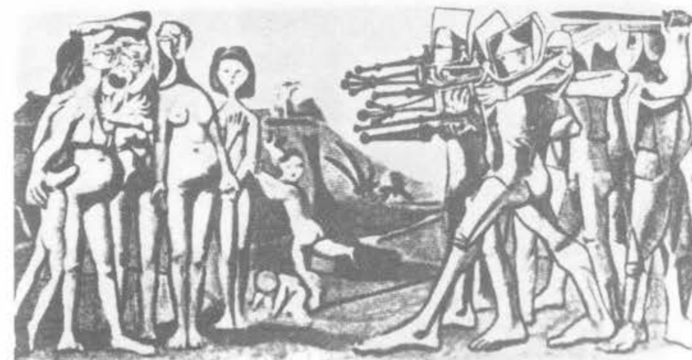


49. Francisco Goya (Fuentetodos, 1746 — Bordeaux, 1828) — „Nu fugi" (1799); acvaforte din „Capricii", cm 19,3×13,6.



50. Francisco Goya — „Şi nu ai scăpare" din „Dezastrele războiului"; acvaforte, cm 12,9×15,4.





51. Pablo Picasso (Málaga, 1881 — Antibes, 1973) — „Masacru în Coreea" (1951), m 1,10×2,10, Vallauris, Colecţia Picasso.

52. Francisco Goya (1746—1828) — „Execuţia" (1808); ulei pe pînză, m 2,66×3,45. Madrid, Muzeul Prado.






**53.** Jacques — Louis David (1748—1825) — „Moartea lui Marat“ (1793); ulei pe pînză, m 1,65 × 1,28. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts.

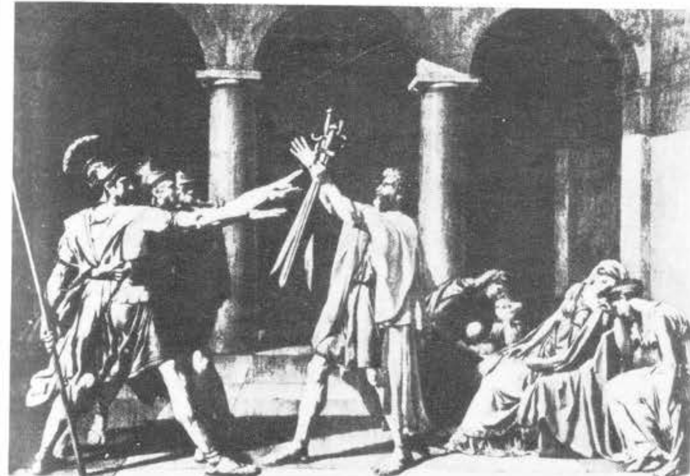


**54.** Michelangelo Merisi da Caravaggio (Caravaggio, 1573 — Port'Ercole, 1610 )— „Punerea în mormînt a lui Cristos“ (1603—1604); detaliu; ulei pe pînză, m 3 × 2,03. Roma, Pinacoteca Vaticanului.

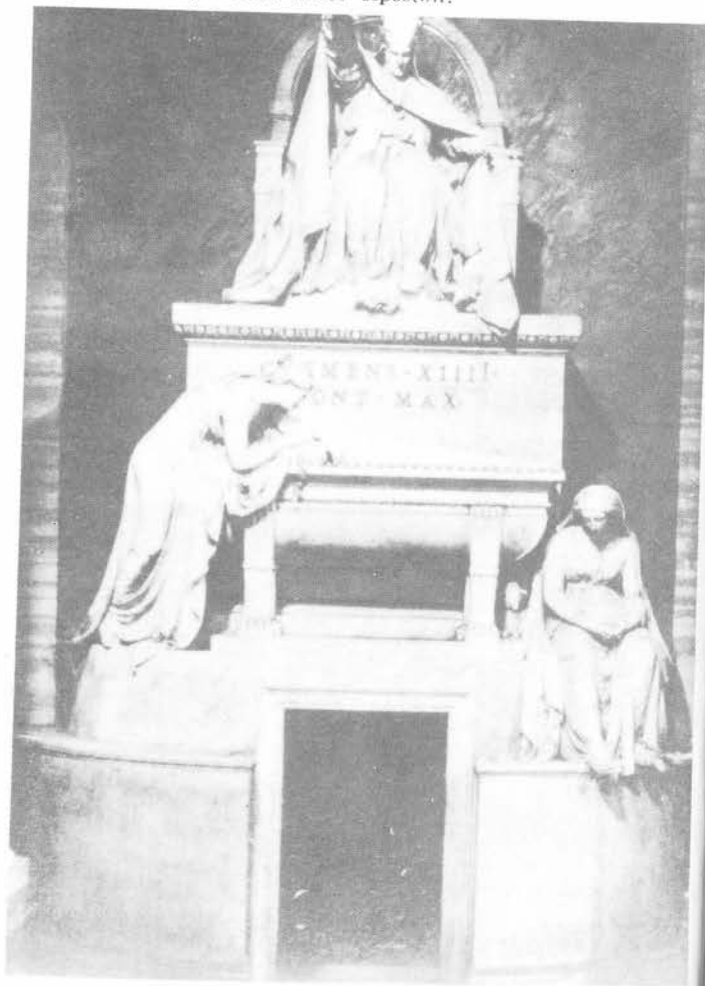


**55.** „Marie-Antoinette dusă la moarte“ (1793); desen în peniță. Copie după David.

56. Jacques-Louis David — „Jurămîntul Horaților“ (1784); ulei pe pînză, m 3,30 × 4,26. Paris, Musée du Louvre.



57. Antonio Canova — „Monumentul lui Clement XIV“ (1783–1787); marmură, Roma, Santi Apostoli.





58. Antonio Canova — „Monumentul lui Clement XIII“ (1787–1792); marmură, Roma, San Pietro.

59. Antonio Canova — „Monumentul Mariei Cristina de Austria“ (1798 – 1805); marmură. Viena. Biserica călugărilor augustini.





**60.** Antonio Canova — „Schiță pentru Andromeda legată de o stîncă"; gips. Possagno, Gipsoteca.

**61.** Antonio Canova — Studiu pentru „Regăsirea corpului lui Abel"; gips. Possagno, Gipsoteca.





**62.** Bertel Thorvaldsen — „Hebe" (1816); marmură, înălțimea m 1,59. Copenhaga. Muzeul Thorvaldsen.

**63.** Dominique Ingres — „La baigneuse de Valpinçon" (1808): ulei pe pînză, cm 146×97,5. Paris, Musée du Louvre.





**64.** Jean Dominique Ingres — „Visul lui Ossian" (1813); ulei pe pînză; m 3,48×2,75. Montauban, Musée Ingres.

**65.** Dominique Ingres — „Ducele de Alba la Santa Gudula“ (1815), detaliu; ulei pe pînză, cm 105×82. Montauban, Musée Ingres.



**66.** Eugène Delacroix (Charenton St. Maurice, 1798 — Paris, 1863) — „Barca lui Dante“ (1822); ulei pe pînză, m 1,80×2,40. Paris, Musée du Louvre.





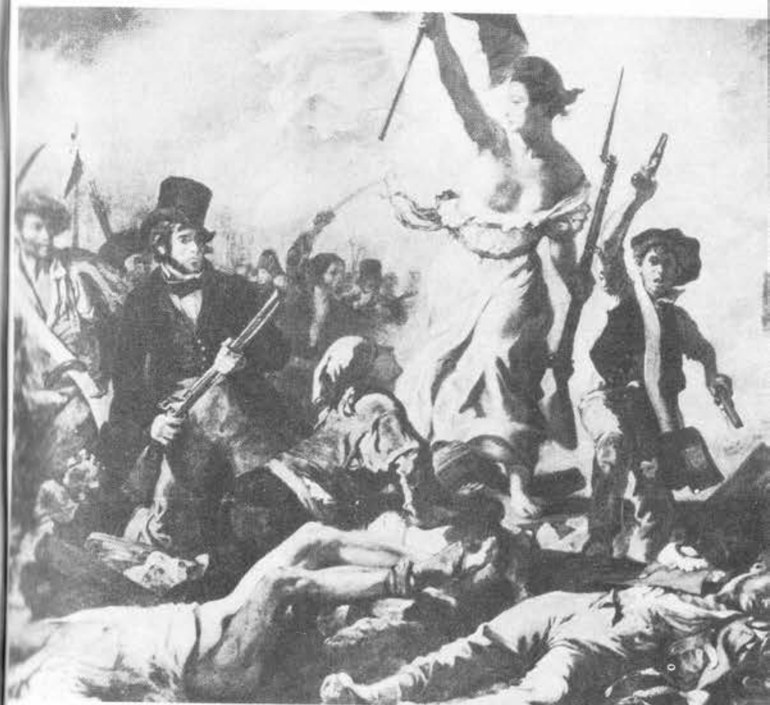
**67.** Théodore Géricault (Rouen, 1791 — Paris 1824) — „Pluta Meduzei“ (1818—1819); ulei pe pînză, m 4,91×7,16. Paris, Musée du Louvre.



**68.** Théodore Géricault — „Portretul unei nebune“ (1822—1823); ulei pe pînză, cm 77 × 64. Paris, Musée du Louvre.

**69.** Eugène Delacroix — „Masacrul din Chios“ (aprilie 1822) (1824); ulei pe pînză, m 4,22 × 3,52. Paris, Musée du Louvre.



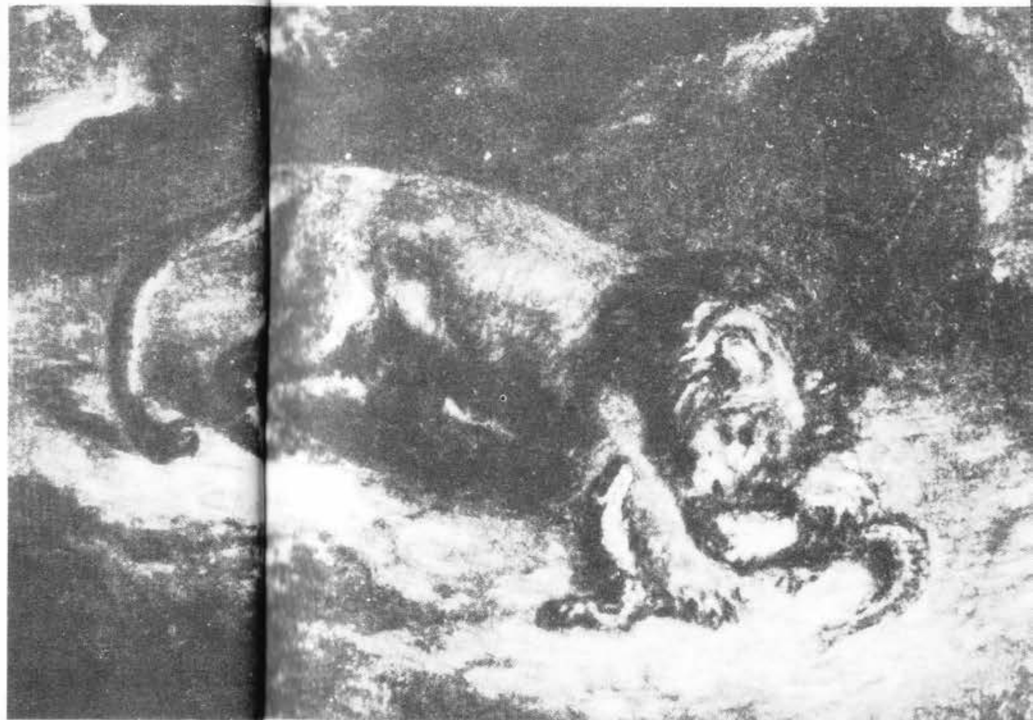


**70.** Eugène Delacroix — „Libertatea conduce poporul“ (1830); ulei pe pînză, m 2,60 × 3,25. Paris. Musée du Louvre.



71. Eugène Delacroix — „Autoportret“; ulei pe pînză, cm 64×51. Paris, Musée du Louvre.

72. Eugène Delacroix — „Leu şi caiman“ (1855); ulei pe pînză, cm 32×42. Paris, Musée du Louvre.



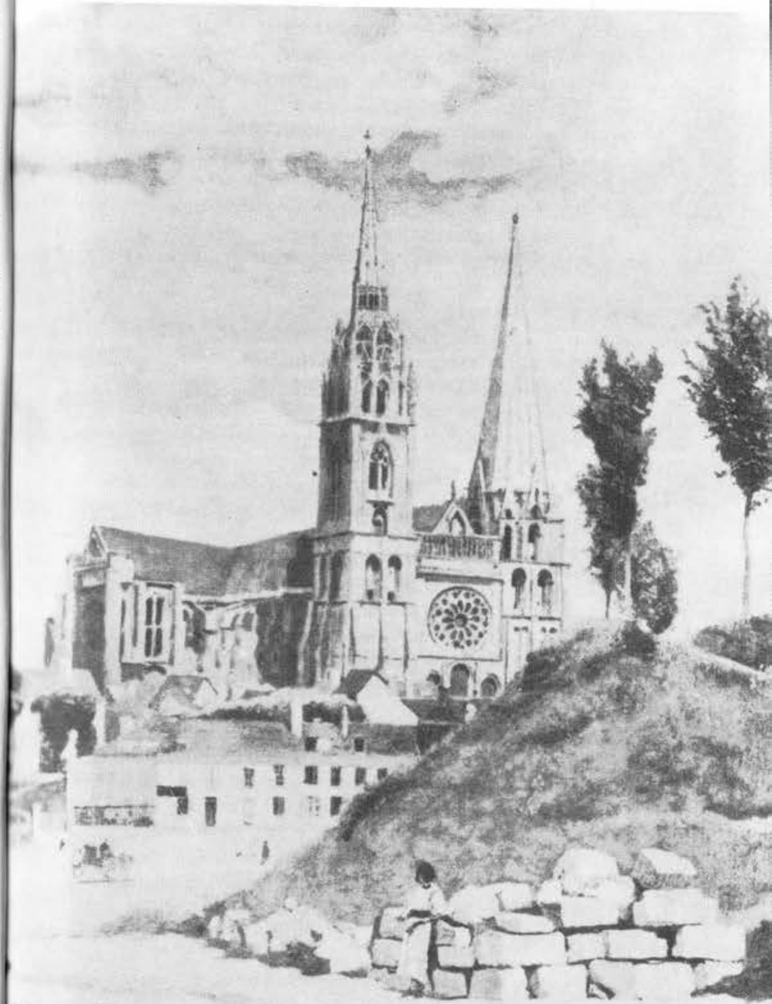


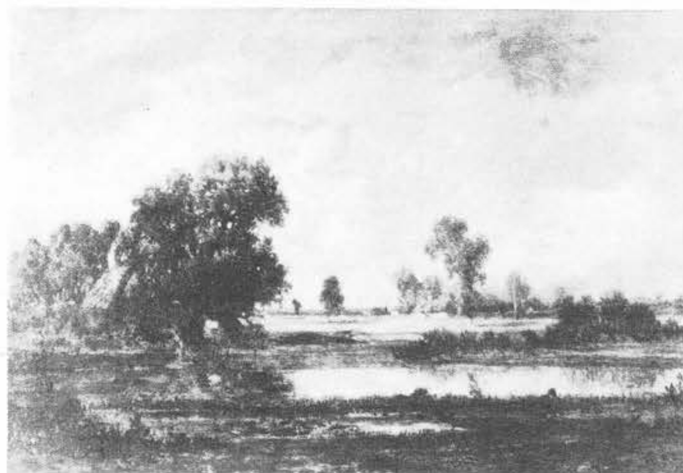


**73.** Lorenzo Bartolini (Savignano, 1777 — Florența 1850) — „Monumentul funerar al contesei Sofia Zamoyska“ (1837); marmură albă, lungimea m 1,85. Florența, Santa Croce.

**74.** François Rude (Dijon 1784 — Paris, 1855) — Relief de pe Arcul de Triumf — „La Marseillaise“ (1833—1836), marmură. Paris.

**75.** Camille Corot (Paris, 1796—1875) — „Catedrala din Chartres“ (1830); ulei pe pînză, cm 65×50. Paris, Musée du Louvre.

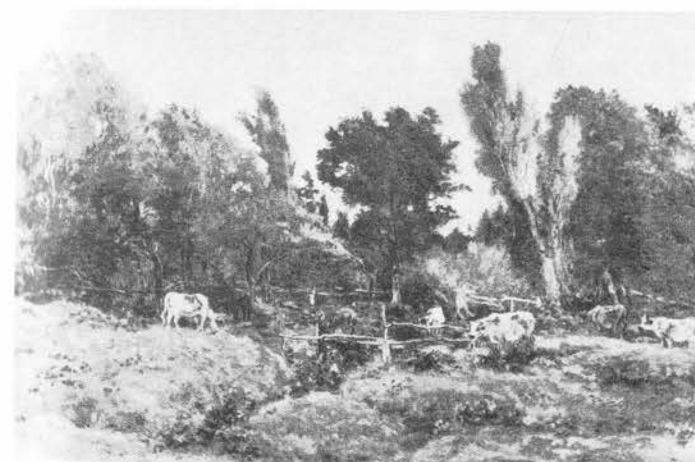




**76.** Théodore Rousseau (Paris, 1812 — Barbizon — 1867) — „Efect de furtună, pe cîmpia Montmartre" (cca. 1850); ulei pe pînză, cm 23 × × 36. Paris. Musée du Louvre.

**77.** Narcisse Diaz de la Pena (Bordeaux, 1808 — Menton, 1876) „În pădure" detaliu; ulei pe pînză. Paris, Musée du Louvre.





**78.** Charles François Daubigny (Paris, 1817—1878) — „Peisaj" (1875); ulei pe pînză. Paris, Musée du Louvre.



**79.** Honoré Daumier (Marsilia, 1808 — Valmondois 1879) — „Il vrem pe Varava" (cca. 1850); ulei pe pînză, m 1,60 × 1,27. Essen, Folkwang Museum.

**80.** Honoré Daumier — „Ratapoil" (cca. 1850); sculptură în bronz, înălţimea cm 44,2. Paris, Musée du Louvre.





**81.** Constantin Guys (Flessinguen, 1805 — Paris, 1892) — „Pe stradă"; ulei pe pînză. Paris, Musée du Louvre.

**82.** Honoré Daumier „Compartimentul de clasa a III-a" (1862); ulei pe pînză, cm 67 × 93. Ottawa, National Gallery of Canada.





**83.** Honoré Daumier — „Lăsaţi-ne în pace" (1834); gravură apărută în „Revue Mensuelle" 1834, cm 30,7 × 43,1.

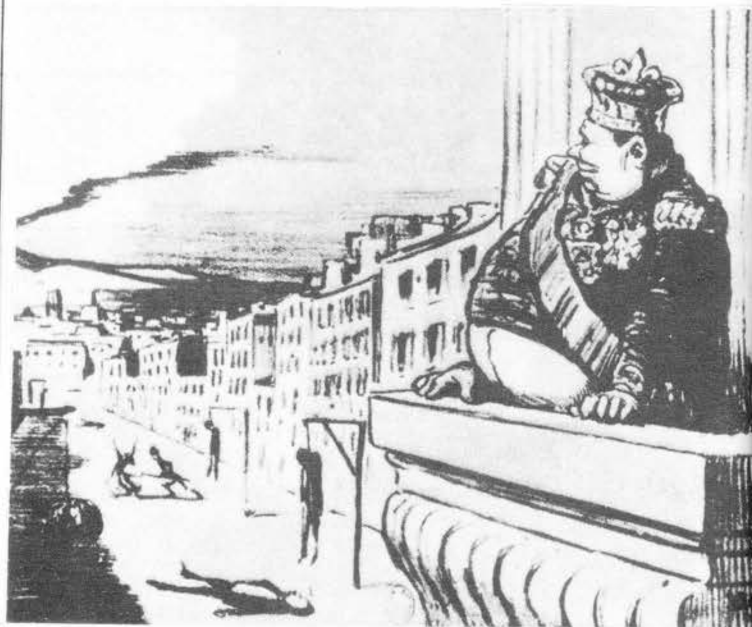
**84.** François Millet (Gruchy, 1814 — Barbizon, 1875) — „L'Angelus" (1858—1859); ulei pe pînză, cm 55 × 66. Paris, Musée du Louvre.





**85.** Camille Pissarro (San Tommaso, Antile, 1831 — Paris 1903) — „Cărare în pădure, vara" (1877); ulei pe pînză. Paris, Musée du Louvre.

**86.** Honoré Daumier — „La Napoli. Cel mai bun dintre regi continuînd să facă să domnească ordinea în statele sale"; litografie apărută în „Charivari" din 30 august 1851. Paris, Bibliothèque Nationale.





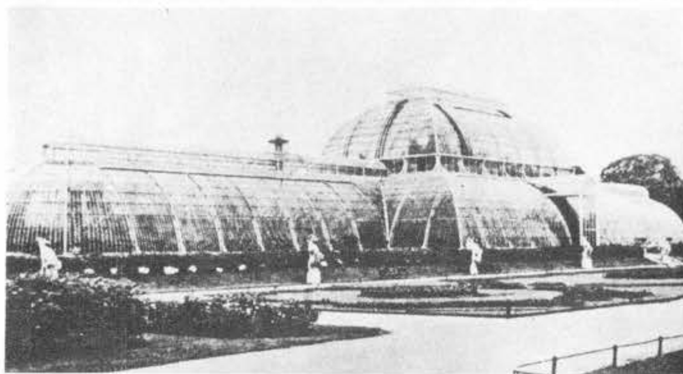
**87.** Frédéric Bazille (Montpellier, 1841 — Beaune-la-Rolande, 1870) — „Familia artistului" (1868—1869); detaliu; ulei pe pînză; m 1,53×2,30. Paris, Musée du Louvre.

**88.** Claude Monet (Paris, 1840 — Giverny, 1926) — „Femei în grădină" (1866—1867); detaliu; ulei pe pînză, m 2,55—2,05, Paris, Musée du Jeu de Paume.



89. Claude Monet „Lan cu maci" (1873); ulei pe pînză. Paris, Musée du Louvre.
90. Decimus Burton (Anglia, 1800 — Saint Leonard's on Sea, 1881) şi Richard Turner — „Londra, Kew Garden, Seră din fier şi sticlă" (1845—1847).





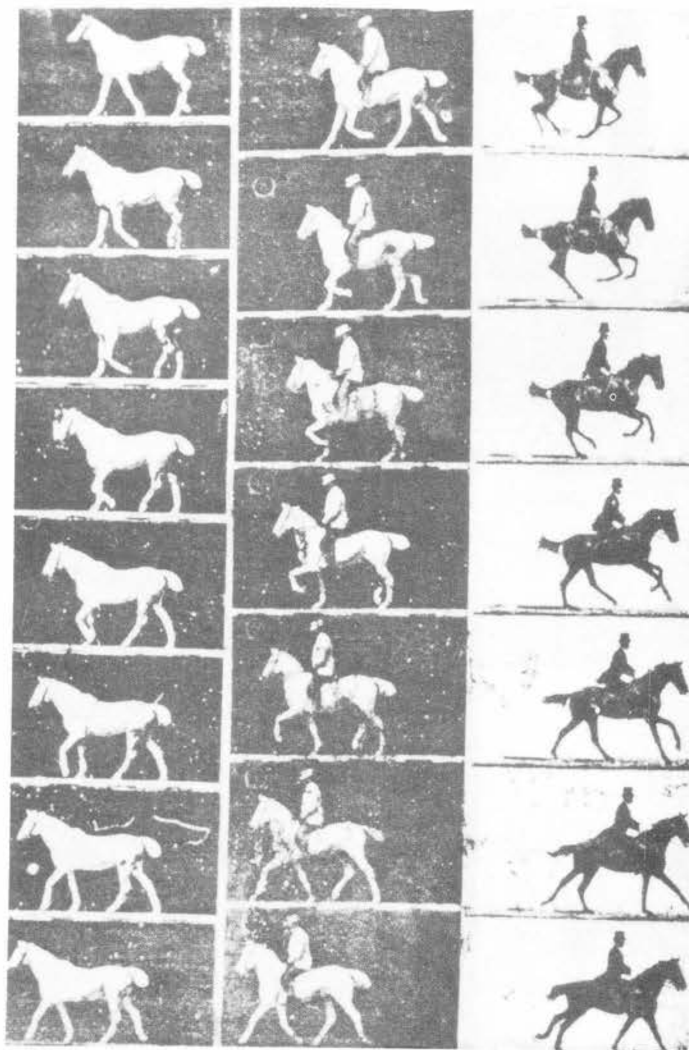


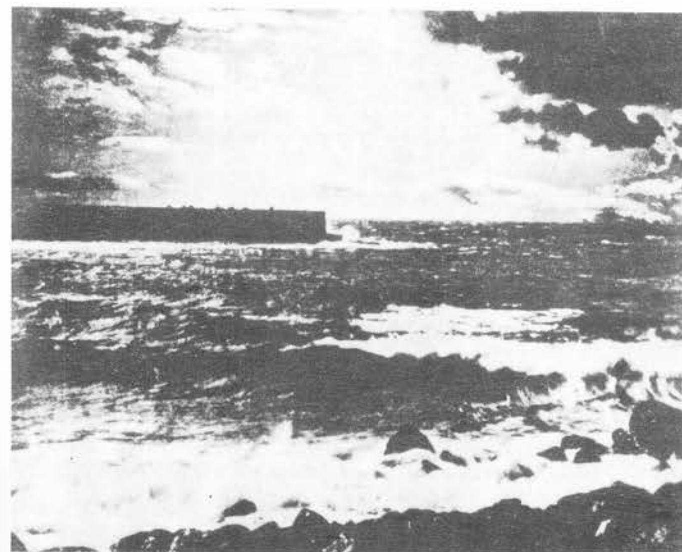
91. Berthe Morisot (Bourges, 1841 — Paris, 1895) — „Tînără la oglindă" (1875), detaliu; ulei pe pînză, cm 64 × 54. Paris, Galerie Durand-Ruel.

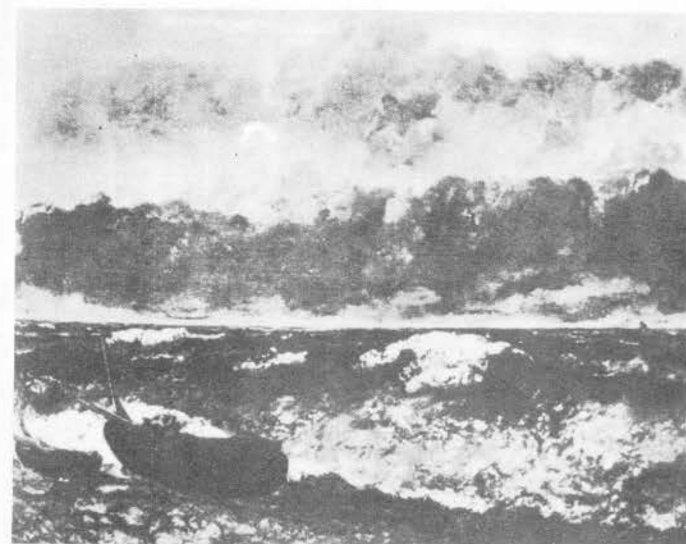
92. Paul Nadar (Paris, 1820—1910), — „Sarah Bernhardt" (1859); fotografie.



**93.** Jules Marey (Beaune, 1830 — Paris, 1904) — „Experimente cronofotografice".





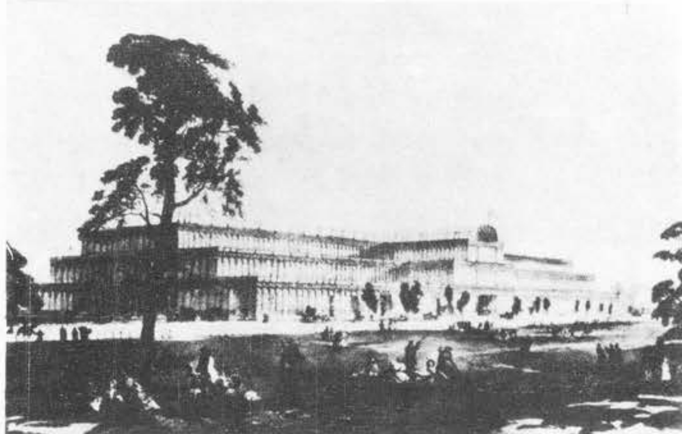


**94.** Le Gray — „Valul" (1856); fotografie.
**95.** Gustave Courbet (Ornans, 1819 — Vevey, 1877) — „Furtună pe mare" (1869); ulei pe pînză, m 1,17×1,60. Paris, Musée du Louvre.



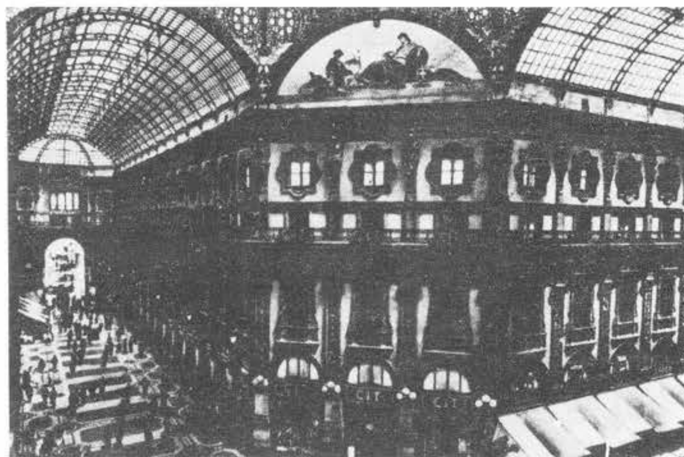
**96.** Pierre Puvis de Chavannes (Lyon, 1824 — Paris, 1898) — „Vara“ (1891); detaliu; ulei pe pînză, m 3,50×5,07. Chartres, Musée des Beaux Arts.

**97.** Joseph Paxton (Milton Bryan, 1803 — Londra 1865) — „Londra, Crystal Palace“ (1851).



**98.** Henri Labrouste (Paris, 1801 — Fontainebleau, 1875) — „Sala de lectură a Bibliotecii naționale“ (1858—1868).

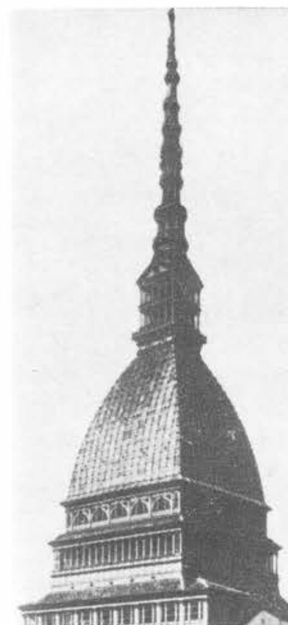




**99.** Giuseppe Mengoni (Fontanelice, 1829 — Milano, 1877) — „Milano, Galeria Victor Emanuel II“ (1865—1867).



**100.** Gustave — Alexandre Eiffel (Dijon, 1832 — Paris, 1923) — „Paris, Turnul Eiffel“ (1887—1889); oţel, înălţimea m 300.



**101.** Alessandro Antonelli (Ghemme, 1798 — Torino, 1888) — „Torino, Mole Antonelliana“, proiect 1863, realizare după 1878.



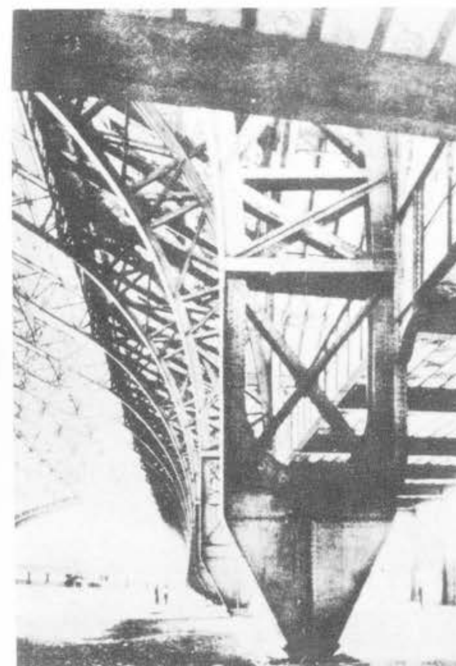
**102.** „Paris, Grădina de iarnă de pe Champs Elysées“ (cca. 1853).



103. John Roebling — „Podul Brooklyn din New-York“ (1868—1883).

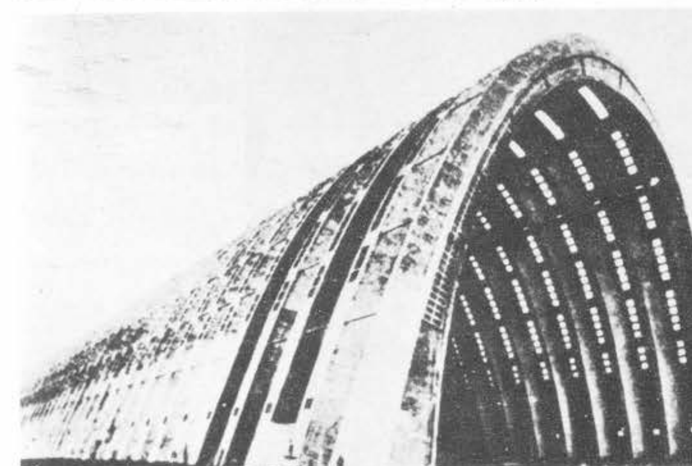


104. John Fowler (Sheffield, 1817 — Bournemouth, 1899) și Benjamin Baker — „Edinburgh, împrejurimi, „Podul de pe Firth of Forth“ (1879—1890), lungime m 533, înălțime m 45,72.

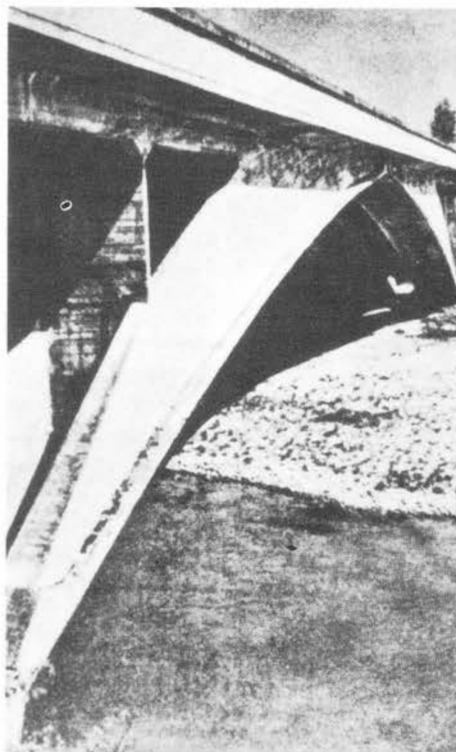


105. Victor Contamin și Ferdinand Dutert (Douai, 1845 — Paris 1906) — „Paris, Galeria mașinilor“ (1889, cu ocazia Expoziției internaționale), arcada de m 108.

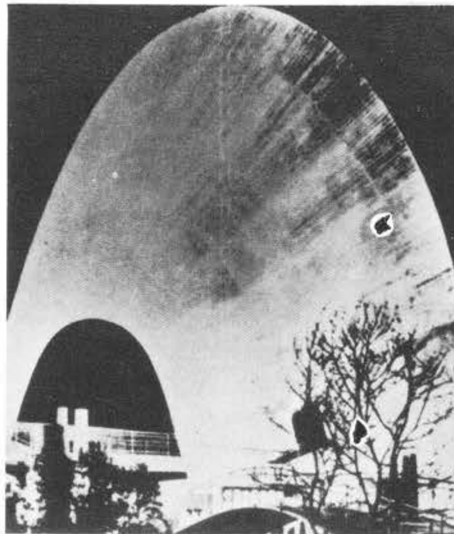
106. Eugène Freyssinet (Objat, 1879 — Saint-Martin Vésubie, 1962) — „Orly, hangar pentru dirijabile“ (1916—1924). Distrus în 1944.



**107.** Robert Maillart (Berna, 1872 — Geneva, 1940) — „Pod din ciment pe Thur lîngă Felsegg" (1933).



**108.** Robert Maillart — „Pavilionul fabricii de ciment Portland la Expoziţia Naţională de la Zürich", 1939.



**109.** Pablo Picasso — „Domnişoarele de pe malul Senei" (după Courbet) (1950) ulei pe lemn, m 1 × 2. Basel, Kunstmuseum.





**110.** Gustave Courbet — „Domnișoarele de pe malul Senei (Vara)" (1857); ulei pe pînză, m 1,74×2. Paris, Musée du Petit Palais.



**111.** Gustave Courbet „Autoportret cu cîine negru" (1842); ulei pe pînză, cm 46×56. Paris, Musée du Petit Palais.



**112.** Gustave Courbet — „Femei vînturînd griu" (1855); ulei pe pînză, m 1,31 × 1,67. Nantes, Musée des Beaux Arts.

**113.** Dominique Ingres — „Baia turcească" (1863); ulei pe pînză, diametru 1,08 m. Paris, Musée du Louvre.



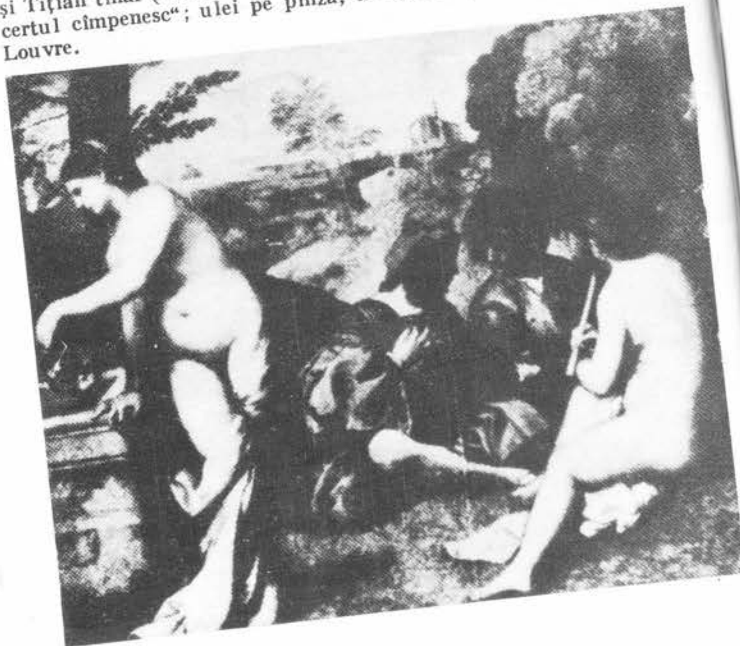
**114.** Edouard Manet (Paris, 1832–1883) — „Prînzul pe iarbă" (1863); ulei pe pînză, m 2,08 × 2,64. Paris, Musée du Jeu de Paume.



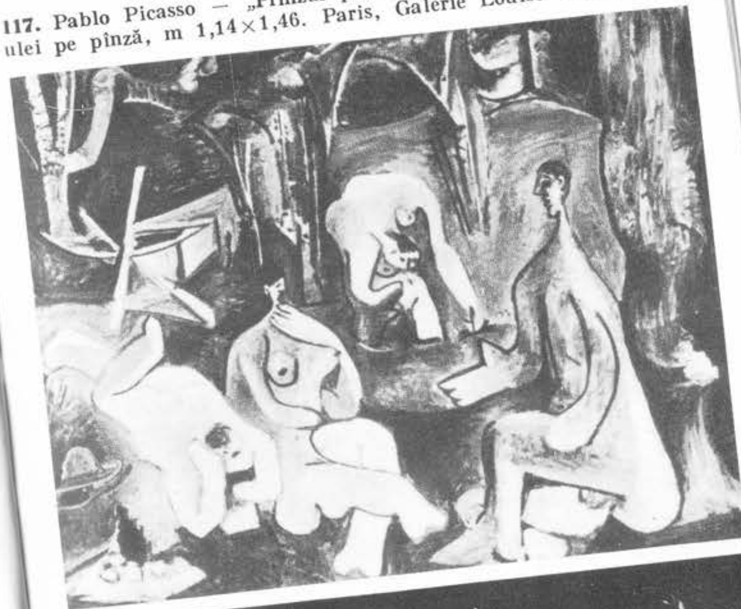


**115.** Marcantonio Raimondi (Bologna, cca. 1480 cca 1534) — „Judecata lui Paris“, după Rafael, detaliu; gravură.

**116.** Giorgione (Castelfranco, Veneto, cca. 1477 — Veneţia 1510) şi Tiţian tînăr (Pieve di Cadore cca. 1490 — Veneţia 1576) — „Concertul cîmpenesc“; ulei pe pînză, m 1,10×1,38, Paris, Musée du Louvre.



**117.** Pablo Picasso — „Prînzul pe iarbă“ (după Manet) (1961), ulei pe pînză, m 1,14×1,46. Paris, Galerie Louise Leiris.





**118.** Edouard Manet — „Olympia“ (1865); ulei pe pînză, m 1,30—1,90, Paris, Musée du Louvre.

**119.** Alfred Sisley (Paris, 1839—Moret-sur-Loing, 1899), — „Inundație la Port Marly" (1876); ulei pe pînză, cm 60×81. Paris, Musée du Jeu de Paume.



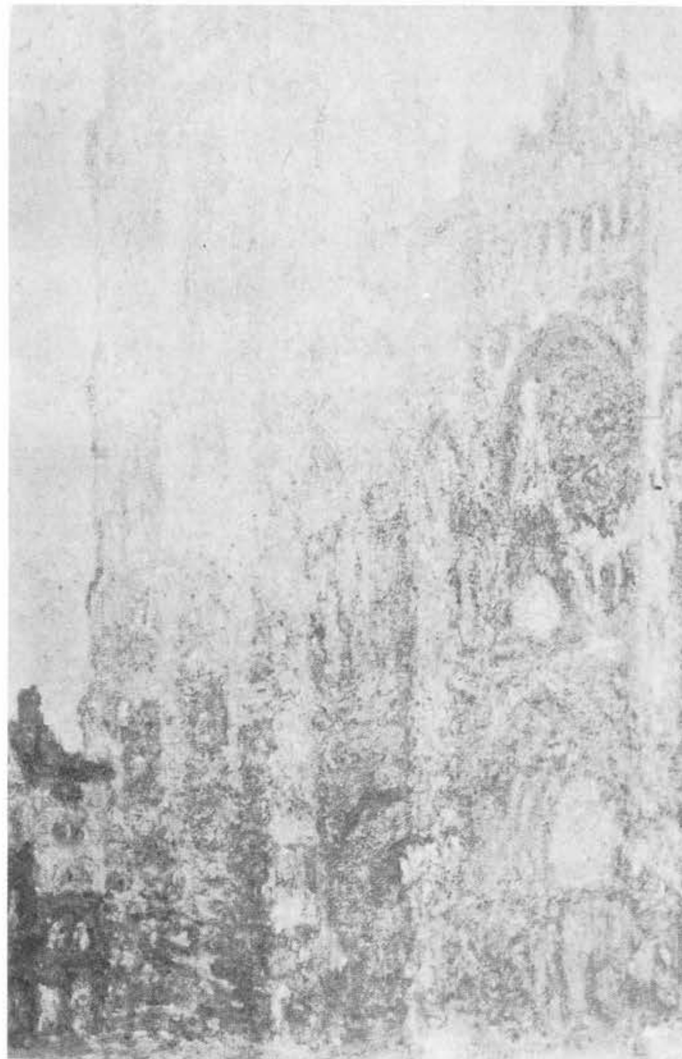
**120.** Alfred Sisley — „Insula Grande Jatte" (1873); ulei pe pînză, cm 50×65. Paris, Musée du Jeu de Paume.





**121.** Claude Monet — „Regata de la Argenteuil" (1873); ulei pe pînză. Paris, Musée du Jeu de Paume.

122. Claude Monet — „Catedrala" (1894); ulei pe pînză, cm 107 × 73. Paris, Musée du Jeu de Paume.





123. Auguste Renoir (Limoges, 1841 — Cagnes, 1919) — „Le Moulin de la Galette" (1876); ulei pe pînză, m 1,31 × 1,75. Paris, Musée du Jeu de Paume.



124. Auguste Renoir — „Prima ieşire" (1875—1876); ulei pe pînză, cm 65 × 50. Londra, Tate Gallery.

**125.** Auguste Renoir — „Venera" (1910); bronz. Berlin, Colecţia Hugo Simon.





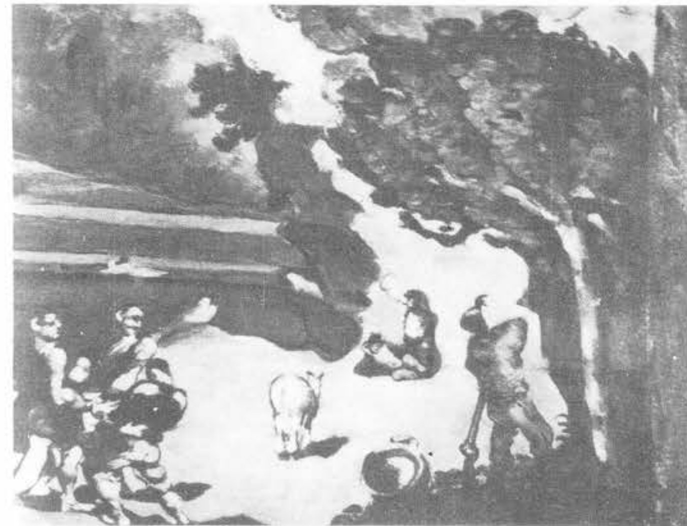

**126.** Edgar Degas (Paris, 1834–1917) — „Dansatoare" (cca. 1886); bronz. Paris, Musée du Jeu de Paume.

**127.** Edgard Degas — „Lecţia de dans" (1874); ulei pe pînză, cm 85,5×75. Paris, Musée du Jeu de Paume.



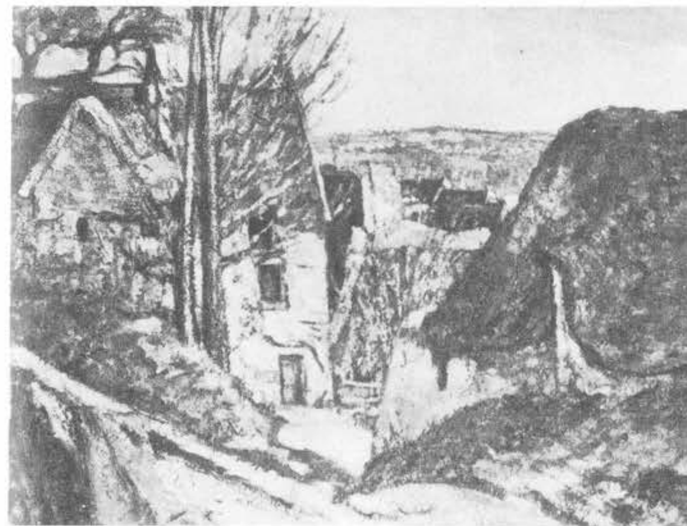
**128.** Edgard Degas — „Băutorii de absint" (1876); ulei pe pînză, cm 92×68,5. Paris, Musée du Louvre.

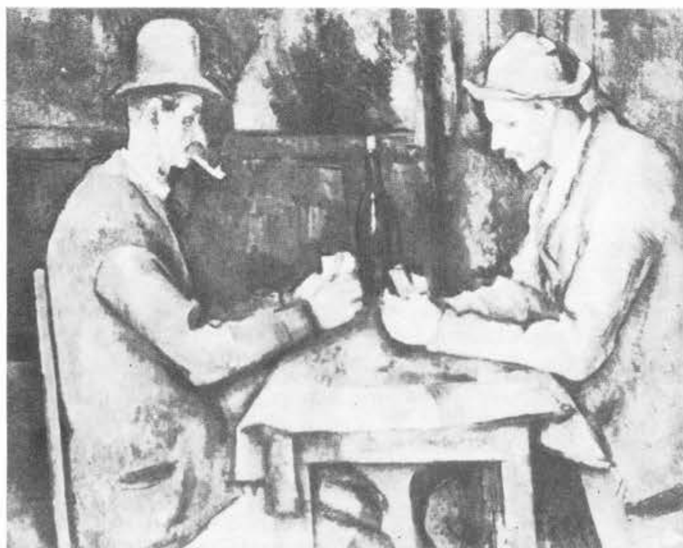




**129.** Paul Cézanne (Aix-en-Provence, 1839—1906) — „Măgarul şi hoţii" (1869—1870); ulei pe pînză, cm 41×55. Milano, Galleria d'Arte Moderna.

**130.** Paul Cézanne — „Casa spînzuratului din Auvers" (1873); ulei pe pînză, cm 55,5×66,5. Paris, Musée du Jeu de Paume.



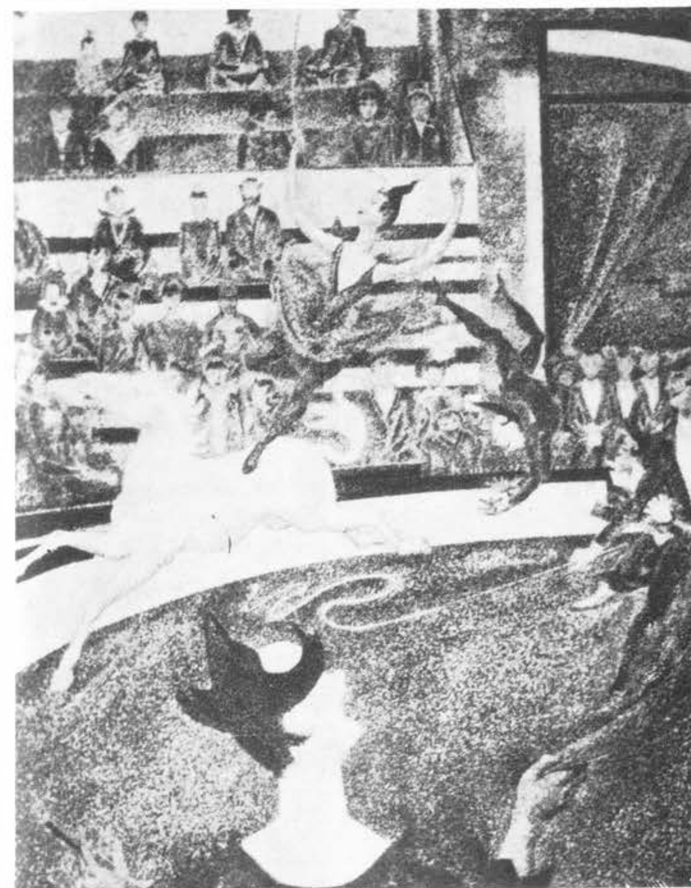


**131.** Paul Cézanne — „Jucătorii de cărţi" (1890—1892); ulei pe pînză, cm 45×57. Paris, Musée du Jeu de Paume.

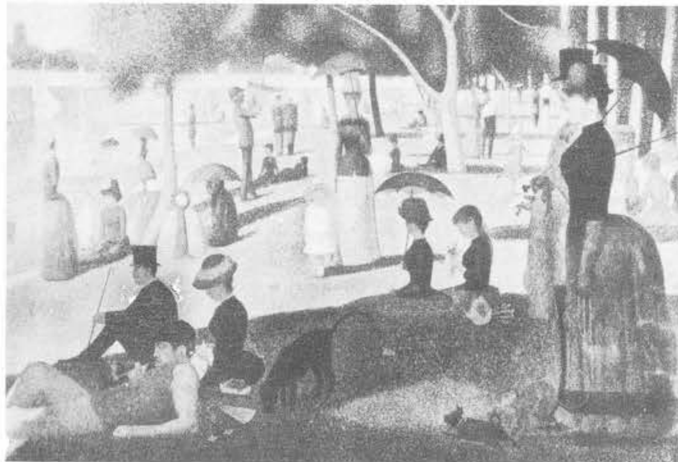
**132.** Paul Cézanne — „Muntele Sainte-Victoire" (1904—1906); ulei pe pînză, cm 60×73. Zürich, Kunsthaus.



**133.** Georges Seurat (Paris, 1852—1891) — „Circul" (1890), neterminat, detaliu; ulei pe pînză, m 1,85×1,52. Paris, Musée du Louvre.

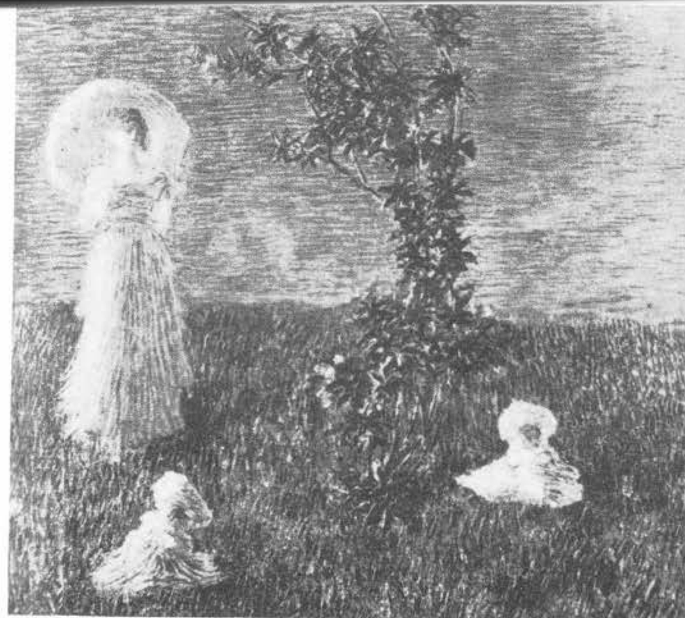


**134.** Georges Seurat — „O duminică de vară pe insula Grande Jatte" (1884—1886); ulei pe pînză, m 2,05×3,05. Chicago, Art Institute.



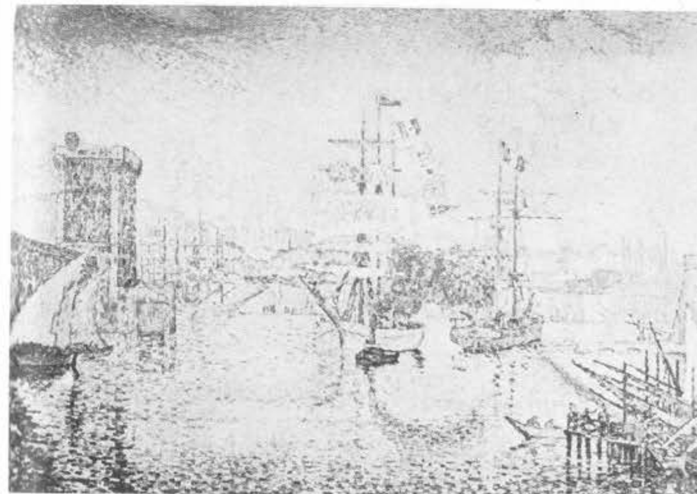


**135.** Giuseppe Pellizza da Volpedo (Volpedo, 1868—1907) — „Rufe la soare" (1905) ulei pe pînză, cm 87×131. Lessona, Colecția Ludovico Cartotti.



**136.** Gaetano Previati (Ferrara, 1852 — Lavagna, 1920) — „Pe pajiște" (1889—1890); ulei pe pînză, cm 62×56,5. Florența, Galleria d'Arte Moderna.

**137.** Paul Signac (Paris, 1863—1935) — „Intrare în portul Marsilia" (1911); ulei pe pînză, m 1,17×1,62. Paris, Musée National d'Art Moderne.








**138.** Paul Signac — „Portretul lui Fénéon" (1890); ulei pe pînză, cm 74×93. New York, Colecţia Joshua Logan.

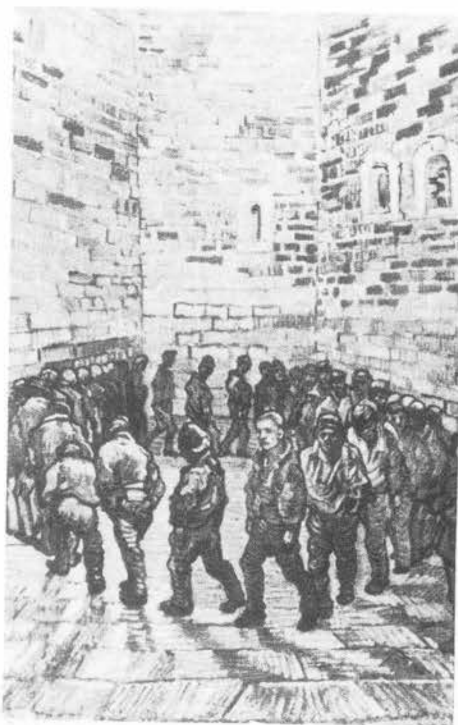
**139.** Paul Gauguin (Paris, 1848 — Insulele Marchize, 1903) — „Frumoasa Angela" (1889); ulei pe pînză, cm 92×72. Paris, Musée du Jeu de Paume.



**140.** Paul Gauguin (1848—1903) — „Te Tamari No Atua" (Naştere) (1896); ulei pe pînză, cm 96 ×128. München, Bayerische Staatsgämeldesammlungen

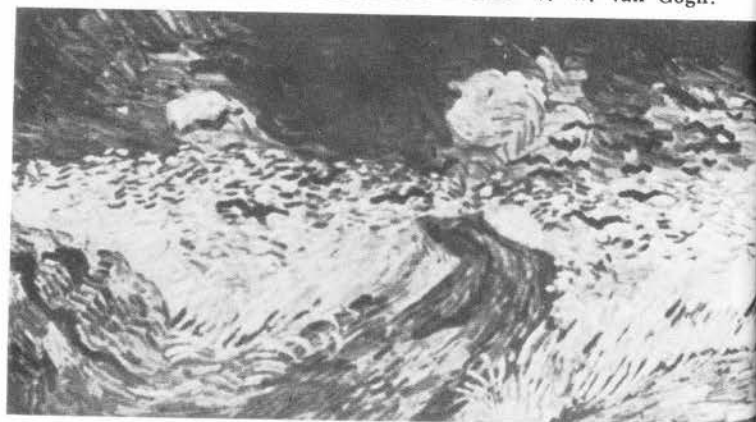


**141.** Vincent van Gogh (Groot — Zundert, 1853 — Auvers-sur-Oise 1890) — „Portretul poştaşului Roulin" (1888); ulei pe pînză, cm 79,5×63,5. Boston, Museum of Fine Arts.



**142.** Vincent van Gogh „Rondul pușcăriașilor" (Saint-Rémy, februarie 1890); ulei pe pînză, cm 80×64. Moscova, Muzeul de artă modernă.

**143.** Vincent van Gogh — „Lan de grîu cu corbi" (Auvers, iulie, 1890); ulei pe pînză, cm 50,5×100,5, Amsterdam, Colecția V. W. van Gogh.






**144.** Henri de Toulouse-Lautrec (Albi, 1864 — Malromé, 1901) — „Divan japonez" (1892); afiș, cm 78×59,5. Paris, Bibliothèque Nationale.

**145.** Henri de Toulouse-Lautrec — „Găteala" (1896); ulei pe pînză, carton, cm 67×54. Paris, Musée du Jeu de Paume.





**146.** Henri de Toulouse-Lautrec — „Loie Füller la Folies Bergère"; studiu pentru litografie în culori (1893); ulei pe carton, cm 63,2×45,3. Albi, Musée Lautrec.



**147.** Henri de Toulouse-Lautrec — „Domnul Boileau la cafenea" (1893); ulei pe pînză, cm 80×65. Cleveland, Museum of Art.



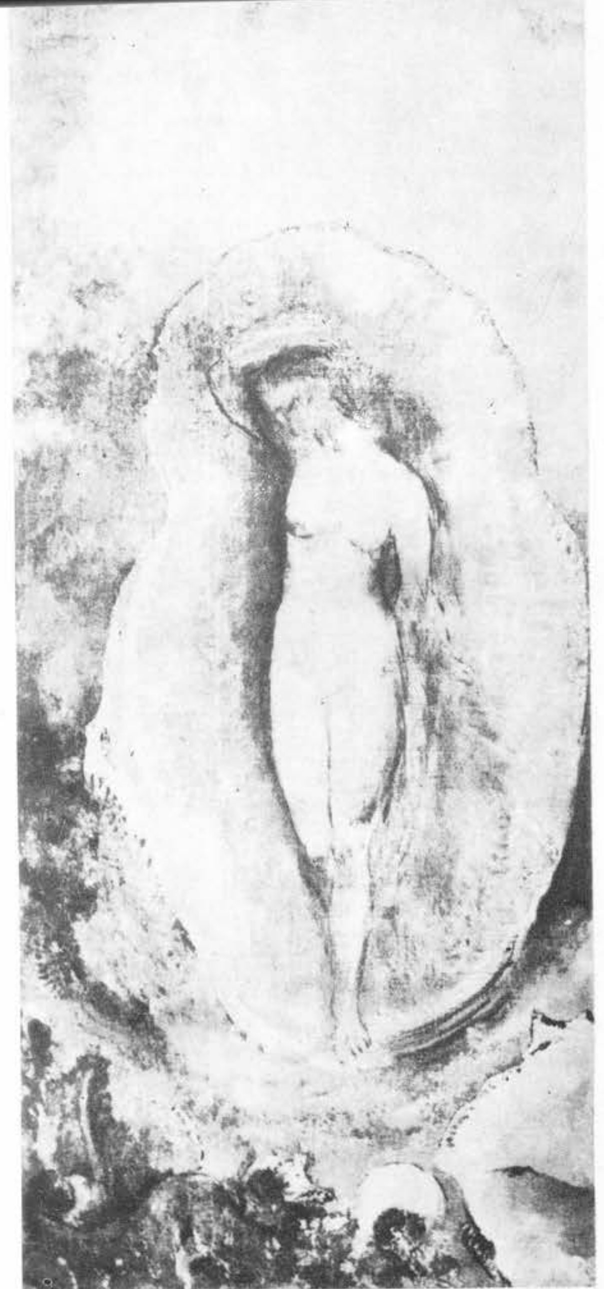

**148.** Henri Rousseau — Vameșul (Laval, 1844 — Paris, 1910) — „Războiul" (1894); ulei pe pînză, m 1,13×1,93. Paris, Musée du Jeu de Paume.



**149.** Henri Rousseau — „Îmblînzitoarea de șerpi" (1907); ulei pe pînză; m 1,65×1,80. Paris, Musée du Louvre.

**150.** Théodore Chassériau (San Domingo, 1819 — Paris, 1856) — „Ester"; ulei pe pînză, cm 45 × 35. Paris, Musée du Louvre.





**151.** Odilon Redon (Bordeaux, 1840 — Paris 1916) — „Naşterea Venerei" (cca. 1912); ulei pe lemn, cm 141 × 61. Fort Worth, Texas, Kimbell Art Foundation.



**152.** Gustave Moreau (Paris, 1826—1898) — „Apariția" (cca. 1875); acuarelă. Paris, Musée du Louvre.

**153.** Maurice Denis (Granville, 1870 — Paris, 1945) — „Omagiu lui Cézanne" (1900); ulei pe pînză, m 1,80 × 2,40. Paris, Musée National d'Art Moderne.





**154.** Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, 1867 — Le Cannet, 1947). — „Găteala de dimineață" (1914); ulei pe pînză, cm 120 × 80. Paris, Musée National d'Art Moderne.

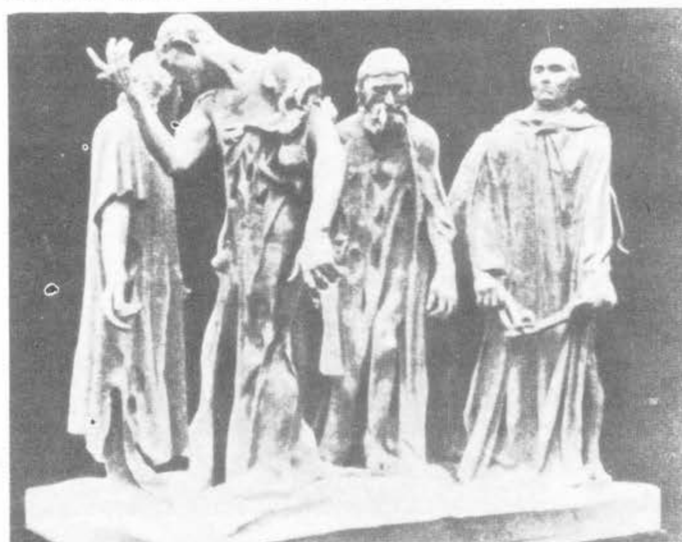
**155.** Pierre Bonnard — „Loja" (1908); ulei pe pînză, cm 91 × 120. Paris, Colecția Bernheim Jeune.



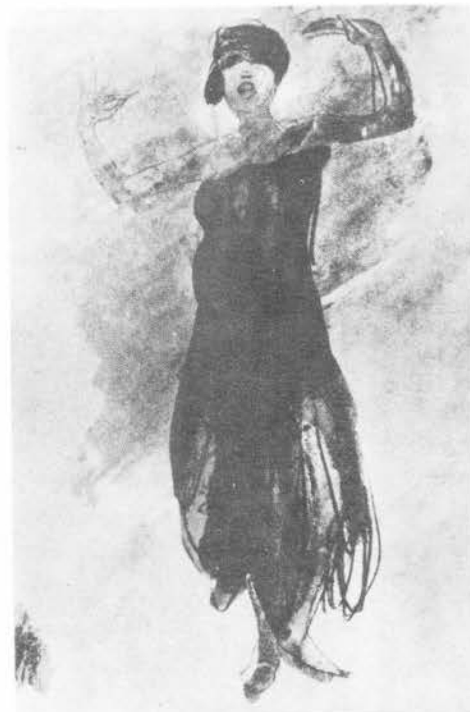
**156.** Auguste Rodin (Paris, 1840 — Meudon, 1917) — „Poarta Infernului" (1880—1917); bronz, înălțimea m 6,35, lungimea m 4, grosimea cm 85. Paris, Musée Rodin.



**157.** Auguste Rodin — „Burghezii din Calais" (1884—1880); bronz, Paris, Musée Rodin.



**158.** Auguste Rodin — „Fată din Cambodgia în rochie maro" (cca. 1906); acuarelă pe hîrtie, cm 32×25. Paris, Musée Rodin.





**159.** Auguste Rodin — „Fată din Cambodgia în rochie roz" (cca. 1906); acuarelă pe hîrtie, cm 31×22. Paris, Musée Rodin.



**160.** Auguste Rodin — „Monumentul lui Balzac“ (1897); bronz, m 2,80×1,24 ×1,24. Meudon, Musée Rodin.

**161.** Medardo Rosso (Torino, 1858 — Milano, 1928) — „Impresia unui copil în fața cantinei pentru săraci“ (1892); ceară. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.





**162.** James Whistler (Lowell, Massachussetts, 1834 — Londra, 1903) — „Sala păunilor“ (1876—1877). Londra, propr. F. R. Leyland; acum la Washington, Freer Gallery of Art.

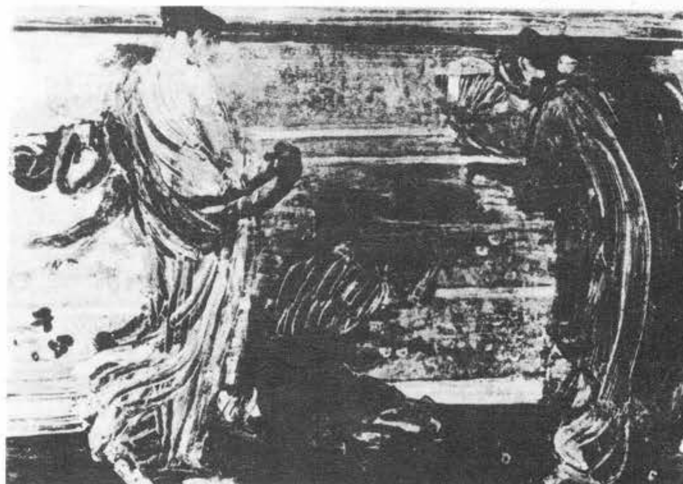


**163.** Edouard Vuillard (Cuiseaux, 1868 — La Baule, 1940) — „Mamă și copil“ (cca. 1899); ulei pe carton, cm 50,8×58,5. Glasgow, Art Gallery and Musem.



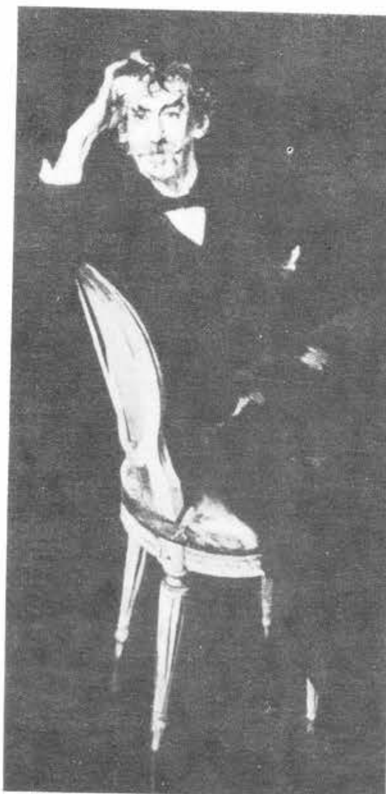
**164.** James McNeill Whistler — „Nocturnă în albastru şi auriu — vechiul pod de la Battersea" (cca. 1865); ulei pe pînză, ramă în ulei şi aur pe lemn, cm 67×50 (fără ramă). Londra, Tate Gallery.

**165.** James Whistler — „Variaţii în albastru şi verde" (cca. 1868—1869); ulei pe pînză, cm 47,5×61,8. Washington, Freer Gallery of Art.



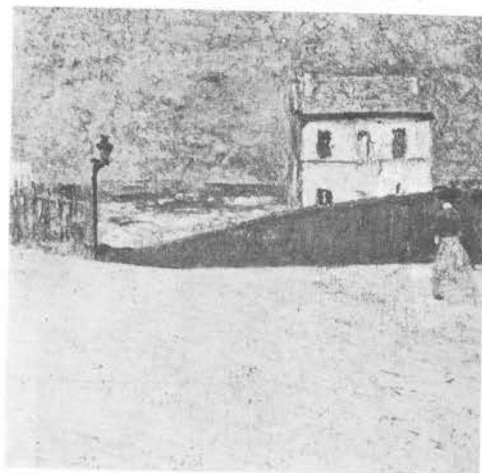
**166.** Piccio (Giovanni Carnevali, numit Piccio) (Montegrino, cca 1804 — Cremona 1873) — „Agar şi îngerul în deşert"; ulei pe pînză, cm 70×54. Milano, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. →





**167.** Giovanni Boldini (Ferrara, 1842 — Paris, 1931), — „Portretul lui James Whistler" (1897); ulei pe pînză, cm 170,5×94,4. New York, Brooklyn Museum.

**168.** Federico Zandomeneghi (Veneţia, 1841 — Paris, 1917) — „Căsuţă în Montmartre"; ulei pe pînză, cm 33×39, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.





**169.** Antonio Fontanesi (Reggio Emilia, 1818 — Torino, 1882) — „Aprilie" (1873); ulei pe pînză, m 1,68×2,58. Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna.

**170.** Filippo Palizzi (Vasto, 1818 — Napoli, 1899) — „Pădurea Fontainebleau" (1871); ulei pe pînză. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.





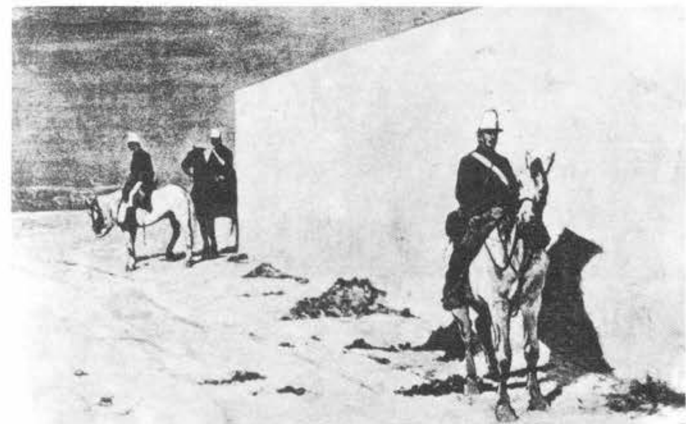
**171.** Francesco Hayez (Veneția, 1791 — Milano, 1881) — „Vecerniile siciliene" (1846); ulei pe pînză, m 2,25×3. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

**172.** Domenico Morelli (Napoli, 1826–1901) — „Tasso citind un poem de-al său Eleonorei d'Este" (1863); ulei pe pînză, m 1,85×2,66. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



**173.** Giuseppe De Nittis (Barletta, 1846 — Paris, 1884) — „Peisaj" (1866); ulei pe pînză, cm 42,5×76,5. Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.





**174.** Giovanni Fattori (Livorno, 1825 — Florența, 1908) — „În patrulă" (1868–1870); ulei pe lemn, cm 37×56. Valdagno, Colecția Marzotto.

**175.** Telemaco Signorini (Florența, 1835–1901) — „Sala nebunelor de la San Bonifacio" (1865); ulei pe pînză, cm 65×59. Veneția, Museo d'Arte Moderna.

**176.** Gioacchino Toma (Galatina, 1836 — Napoli, 1891) — „Luisa Sanfelice în închisoare" (1877); ulei pe pînză, cm 61×78. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.







**177.** Silvestro Lega (Modigliana, 1826 — Florența, 1895) — „După prînz" (Sub pergolă) (cca. 1866); ulei pe pînză; cm 74×94. Milano, Galleria di Brera.



**178.** Daniele Ranzoni (Intra 1843–1889) — „Principesa de Saint-Léger“ (1886), detaliu; ulei pe pînză. Milano, Colecţia Jucker.

**179.** Tranquillo Cremona (Pavia, 1837–1878) — „Melodia“ (1874); ulei pe pînză, m 1,11×1,29. Milano, Colecţia Rossello.

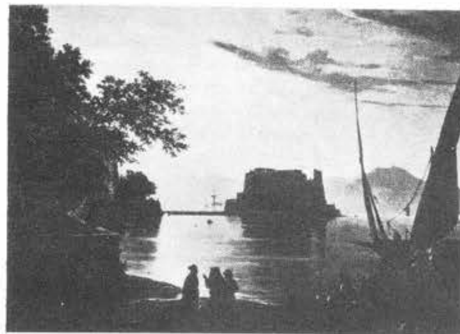




**180.** Giuseppe Grandi (Ganna, 1843–1894) — Milano, „Monumentul închinat «Celor cinci zile»“ (1883–1891); bronz.



**181.** Giovanni Segantini (Arco, 1858 – Schafberg, 1899) — „Culesul cartofilor“ (1890); ulei pe pînză, cm 90×190. Milano. Colecţia Rossello.



**182.** Antonio Pitloo (Arnheim, 1791 — Napoli, 1837) — „Castel dell'Oro"; ulei pe pînză, cm 103×76. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



**183.** Giacinto Gigante (Napoli, 1806 —1876) — „Caserta" (1857); acuarelă cm. 34×25. Napoli, Museo di San Martino.



**184.** Filippo Palizzi — „Peisaj după ploaie" (1860); ulei pe pînză, cm 54×42. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



**185.** Giovanni Fattori — „Autoportret la 69 ani" (1894); ulei pe pînză, cm 70×55. Roma, Colecția Giustiniani.

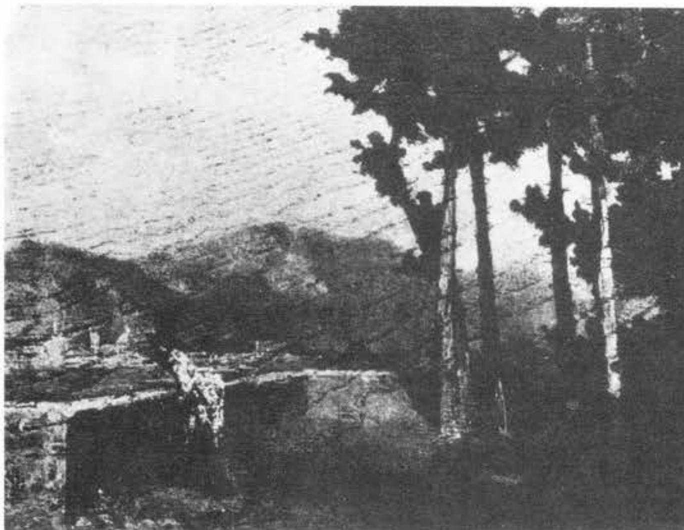


**186.** Giuseppe Abbati (Napoli, 1836 — Florența, 1868) — „Portretul unei doamne" (1864); ulei pe pînză, cm 26×15. Florența, Galleria d'Arte Moderna.



**187.** Lorenzo Delleani (Pollone, 1840 — Torino 1908) — „Valea superioară a rîului Biellese“ (1887); ulei pe pînză, m 1,51 × 1,12. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

**188.** Raffaello Sernesi (Florenţa, 1838 — Bolzano, 1866) — „Coline florentine“ (1865); ulei pe lemn, cm 14,5 × 18,4. Florenţa, Galleria d'Arte Moderna.



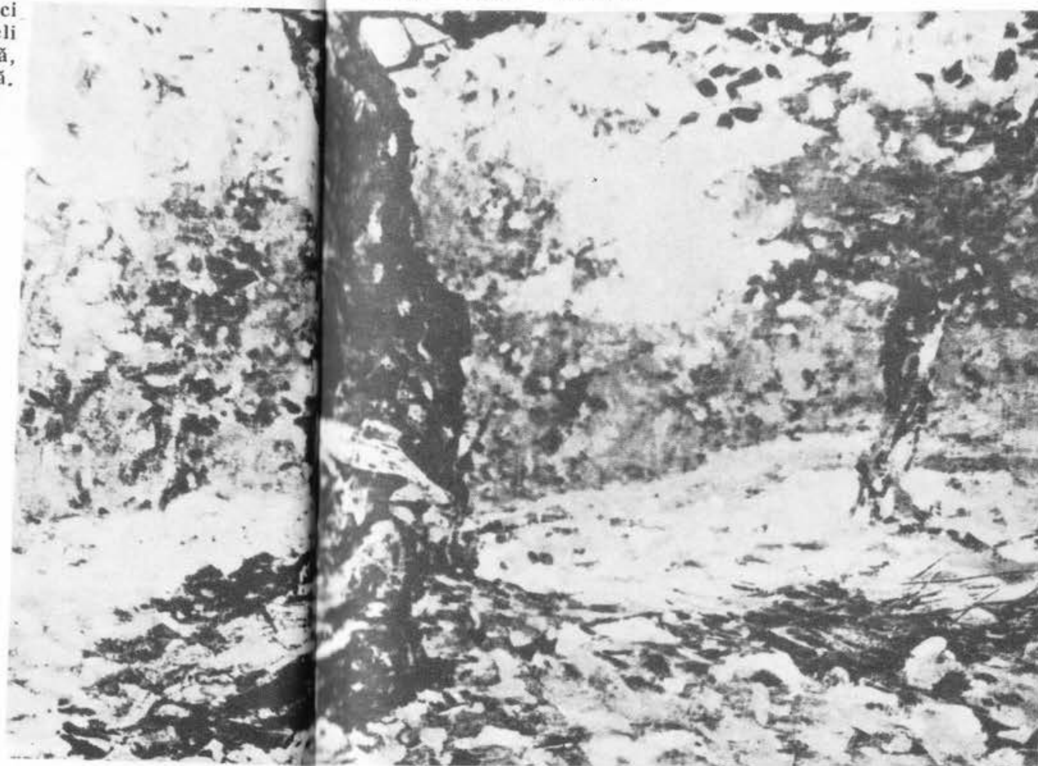
**189.** Vincenzo Cabianca (Verona, 1827 — Roma, 1902) — „Studiu de femeie la Montemurlo“ (1854); ulei pe pînză, cm 26 × 13. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.





**190.** Federico Zandomeneghi — „Săraci pe treptele mănăstirii de la Ara Coeli din Roma" (1872), detaliu; ulei pe pînză, cm 76×167. Milano, Chestura centrală.

**191.** Ludovico Tommasi (Livorno, 1866–1941) — „Odihnă sub măslini" (1900); detaliu; ulei pe pînză, cm 26,5×34,4. Livorno, Colecția Alvaro Angiolini.





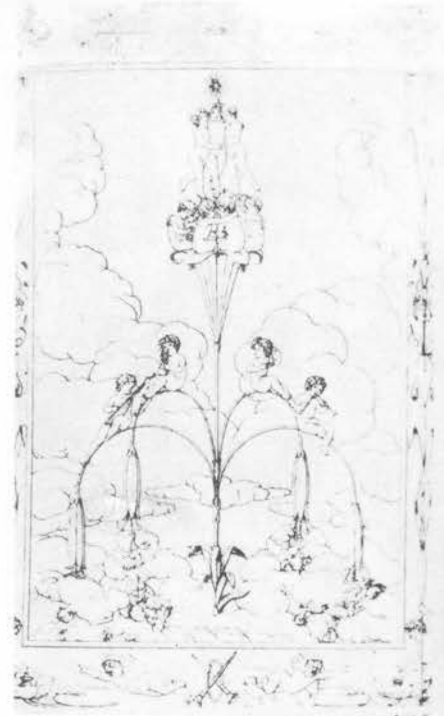
**192.** Caspar Friedrich (Greifswald 1774—Dresda, 1840) — „Naufragiul Speranței" (1821); ulei pe pînză, cm 128×98. Hamburg, Kunsthalle.



**193.** Friedrich Overbeck (Lübeck, 1789 — Roma 1869), detaliu din frescele din camerele lui Tasso. Roma, Casino di Villa Massimo.



**194.** Tommaso Minardi (Faenza, 1787 — Roma, 1871) — „Autoportret" (1807) ulei pe pînză, Florența, Uffizi.



**195.** Philip Otto Runge (Wolgast, 1777 — Hamburg, 1810) — „Dimineața" (1803); desen, cm 7,4×4,8. Hamburg, Kunsthalle.



**196.** Luigi Mussini (Berlin, 1813 — Siena, 1888) — „Cimodocea și Eudoro" (1855); ulei pe pînză, m 276×2,16. Florența, Galleria d'Arte Moderna.



**197.** Pietro Tenerari (Torrano, 1789 — Roma, 1869) — „Psyche în extaz" (1869); marmură; înălțimea m 1,10. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

**198.** Hans von Marées (Elberfeld, 1837 — Roma, 1887) — „Două prietene"; ulei pe pînză. Napoli, Institutul zoologic.





**199.** Adolf von Hildebrand (Marburg, 1847 — München, 1921) — „Jucătorul de popice"; marmură.



**200.** Max Liebermann (Berlin, 1847–1935) — „Cîrciumă de ţară în Bavaria"; detaliu; ulei pe pînză. Paris, Musée du Louvre.

**201.** Lovis Corinth (Tapiau, 1858 — Zandvoort, 1925) — „Fată în pat" (cca. 1895), detaliu; ulei pe pînză, cm 75×120. Bremen, Kunsthalle.



**202.** Arnold Böcklin (Basel, 1827 — San Domenico di Fiesole, 1901) — „Satir şi driadă" (1898); ulei pe pînză, cm 92×142. Torino, Gallëria Galaţea.



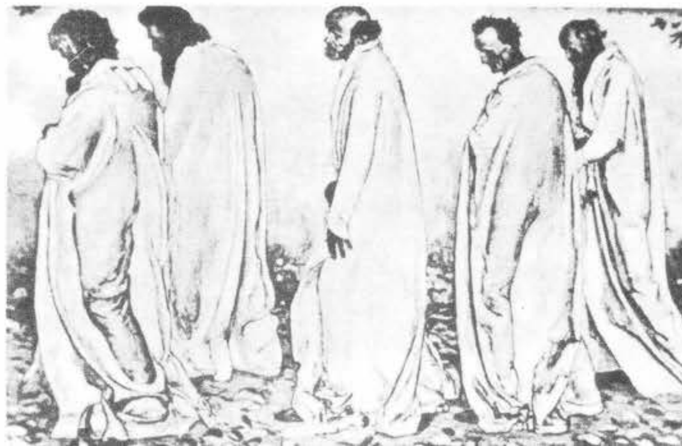


**203.** Max Klinger (Leipzig, 1857 — Grossjena, 1920) — „Somnul" (cca 1900); marmură.



**204.** Gustav Klimt (Baumgarten, 1862 – Viena, 1918) – „Îmbrățișarea“ (1905–1909); acuarelă și tempera pe hîrtie lipită pe lemn, m 1,92×1,18. Carton pentru mozaicul sălii de prînz al casei Stoclet din Bruxelles. Viena. Osterreichiches Museum für Angewandte Kunst.

**205.** Ferdinand Hodler (Gürzelen, 1853 – Geneva, 1918) – „Euritmie“ (1895); detaliu; ulei pe pînză, m 167×2,45. Berna. Kunstmuseum.

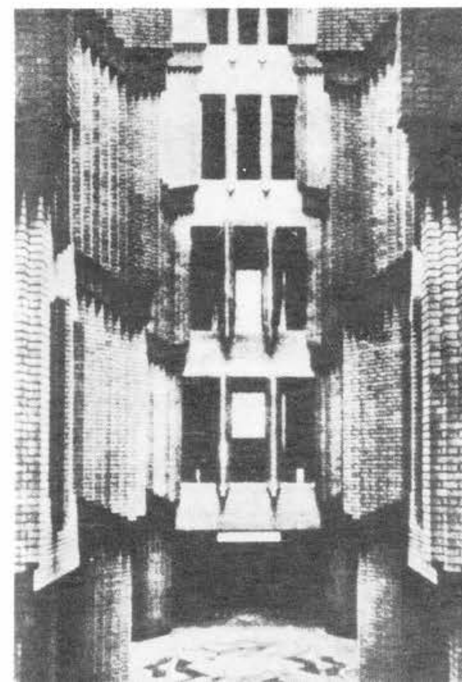




**206.** Joseph Hoffmann (Pirnitz, 1870 – Viena, 1956) – „Bruxelles, Palatul Stoclet“ (1905–1911).



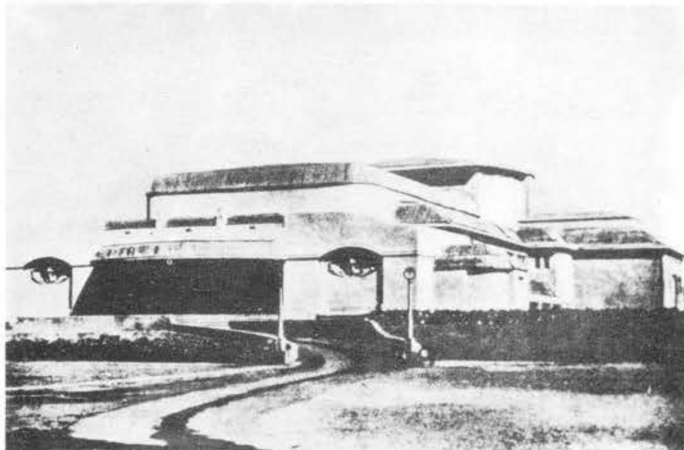
**207.** Otto Wagner (Viena, 1841–1918) – „Viena, Casa de economii“ (1904–1908), interior.



**208.** Peter Behrens (Hamburg, 1868 – Viena, 1940) – Frankfurt pe Main „Höchster Farbwerke“ (1920–1924), intrarea în birouri.

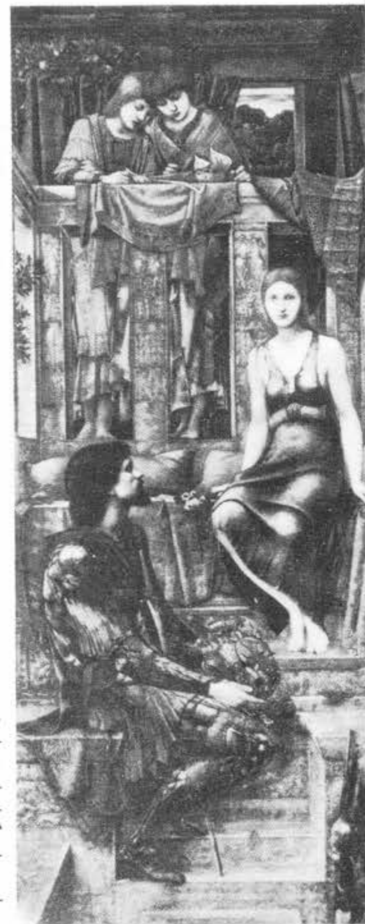
**209.** Joseph Olbrich (Troppau, 1867 — Düsseldorf, 1908) — „Proiect pentru o casă din Darmstadt" (1900). Din „The Studio".
**210.** Henry van de Velde (Anvers, 1863 — Zürich, 1957) — „Köln, Teatrul Werkbund" (1914).



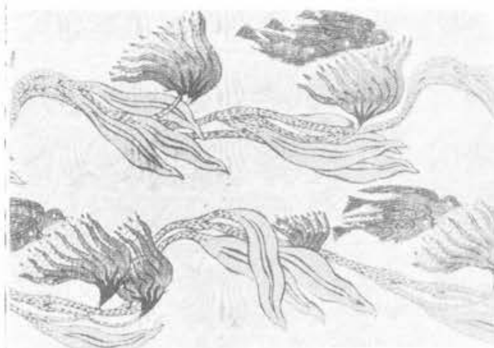




**211.** Dante Gabrielle Rossetti (Londra, 1828 — Birchington-on-Sea, 1882) — „Ecce ancilla domini" (1850): ulei pe pînză, cm 72,4×43. Londra, Tate Gallery.



**212.** Edward Burne-Jones (Birmingham, 1833 — Londra 1898) — „Regele Cophetua şi tînăra cerşetoare" (1884); ulei pe pînză, m 2,93×1,36. Londra, Tate Gallery.



**213.** Arthur Mackmurdo (Londra, 1851 — Wickham Bishop, 1942) — „The Cromer bird“ (1884); bumbac imprimat. Londra, Victoria and Albert Museum.

**214.** Peter Cooper — „Balansoar“ (cca 1860); oțel și catifea, înălțimea cm 99. New York, The Cooper Union Museum for Arts and Decoration.



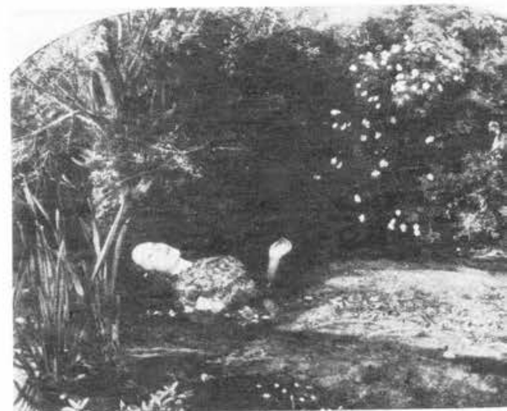


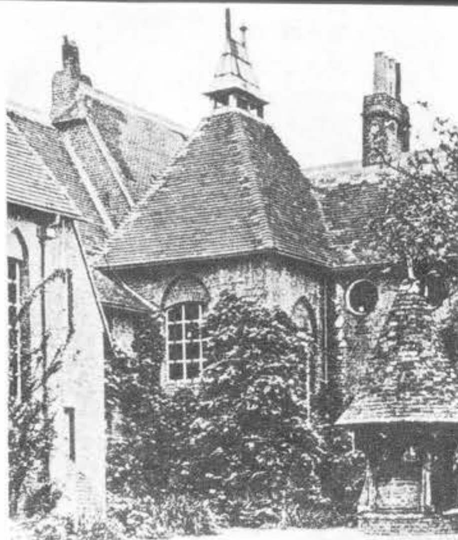
**215.** William Morris (Walthamstow, 1834 — Londra, 1896) — „Pimpernel“ (1876); tapet. Londra, Victoria and Albert Museum.



**216.** Walter Crane (Liverpool, 1845 — Londra, 1915) — „Casa construită de Jack“ (1875); tapiserie pentru cameră de copil. Londra, Victoria and Albert Museum.

**217.** John Millais (Southampton, 1829 — Londra, 1896) — „Ofelia“ (1852); ulei pe pînză, cm 76×111. Londra, Tate Gallery.





**218.** Philip Webb (Oxford, 1831 — Worth, Sussex, 1915) — „Red House“ detaliu (1859). Bexley Heath, Kent.

**219.** M. H. Baillie Scott (Isle of Man, 1865 — Londra, 1945) — „Proiect de casă în Midlands“ (1906). Din „The Studio“.



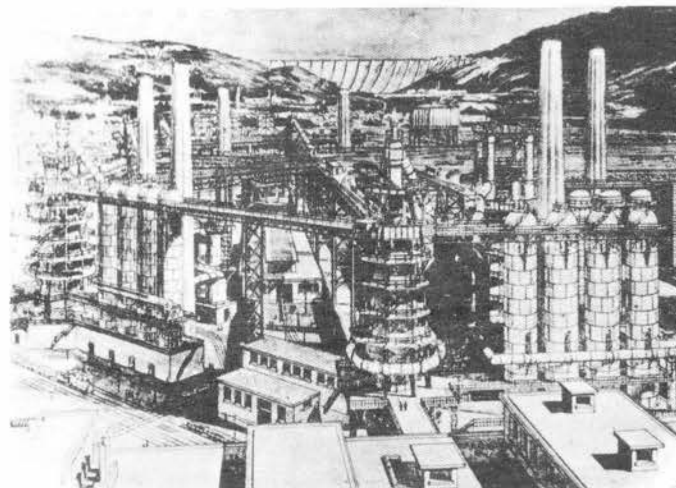
**220.** Charles F. A. Voysey (Hessle, Yorkshire, 1857 — Winchester, 1941) — „Hogis Back Surrey, casa Julian Sturgis“ (1896).



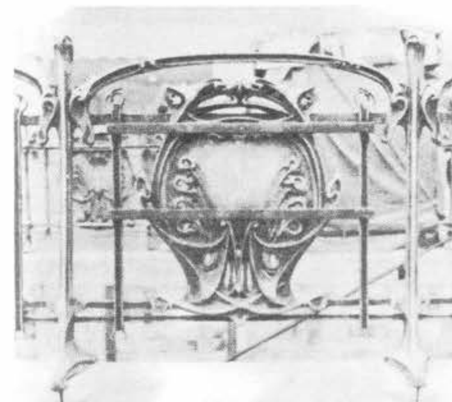



**221.** Henry van de Velde „Tropon“ (1898); afiș, litografie în culori, cm 36×27,5. Din „Pan“, IV, 1898, Berlin, Annalies Paulsen Museum für Kunst und Gewerbe.





**222.** Planul Parisului „1873". După A. Joanne — „Paris illustré".
**223.** Tony Garnier (Lyon, 1869—1948) — „Proiect al cartierului industrial" (1901—1904).

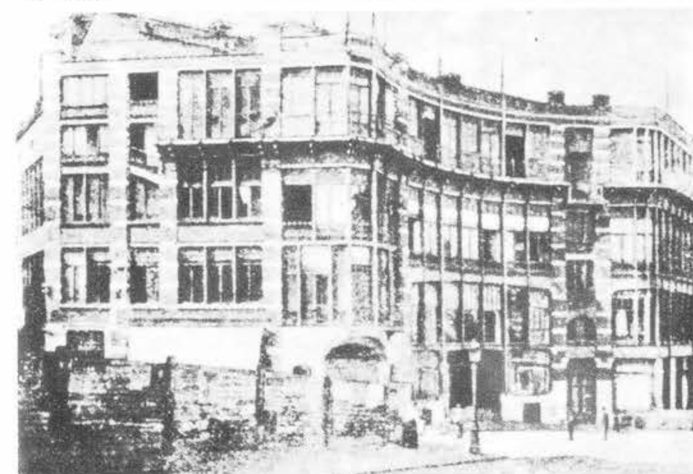


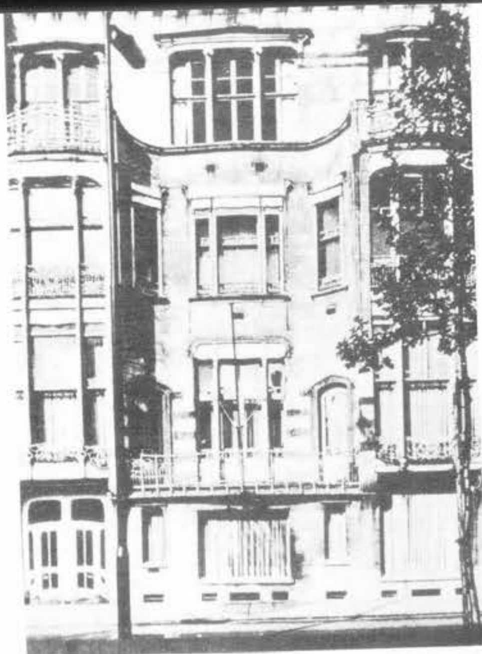
**224.** Hector Guimard (Paris, 1867 — New York, 1942) — „Paris, detaliu al unei intrări de metrou" (1899—1904); fontă, sticlă, ceramică.

**225.** Joseph Olbrich (Troppau, 1867 — Düsseldorf, 1908) — „Viena, Palatul Sezession" (1898—1899).



**226.** Victor Horta (Gand, 1861 — Bruxelles, 1947) — „Casa poporului" (1897), Bruxelles (distrusă în 1966).





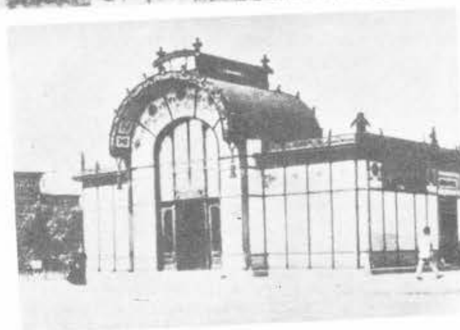
227. Victor Horta — „Bruxelles, Solvay" (1894–1899), fațada.



228. Hendrik Petrus Berlage (Amsterdam, 1856–1934) — „Amsterdam, Palatul Bursei" (1898–1903), exterior.



229. Otto Wagner— „Viena, Palatul Băncii poștale" (1904–1906), exterior.



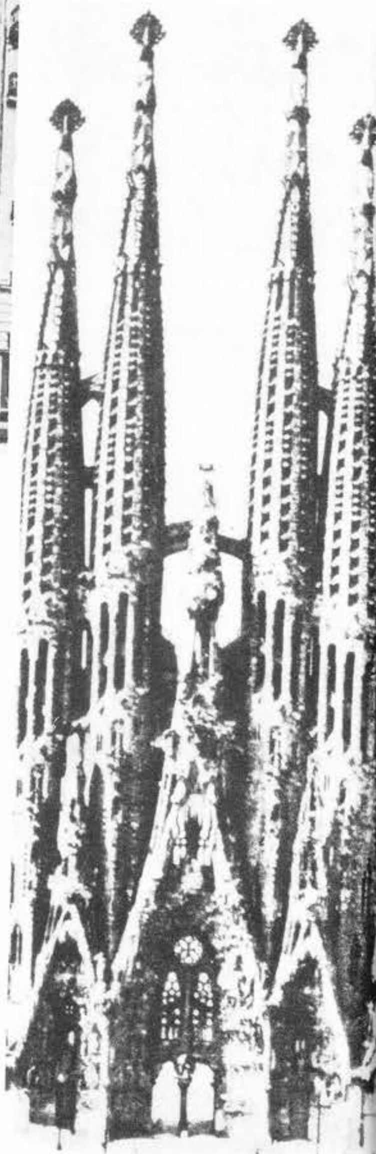
230. Otto Wagner — „Viena, stația metroului din Karlsplatz" (1894–1897)



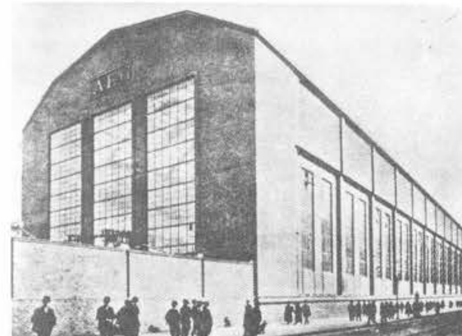
231. Otto Wagner — „Viena, stația metroului din Parcul Schönbrunn" (1894–1897).



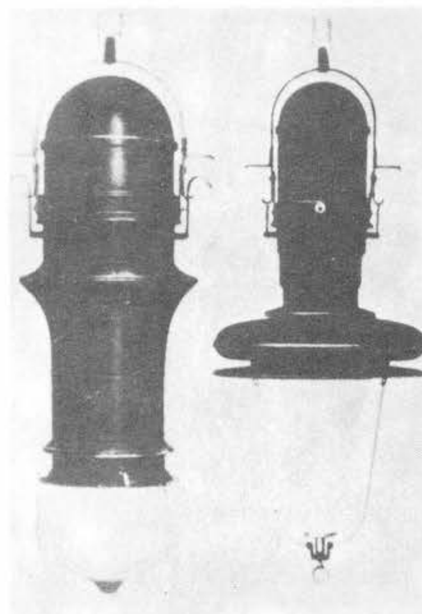
**232.** Auguste Perret (Ixelles, 1874–1954) — „Paris, casa din strada Franklin nr. 27 bis“ (1903)



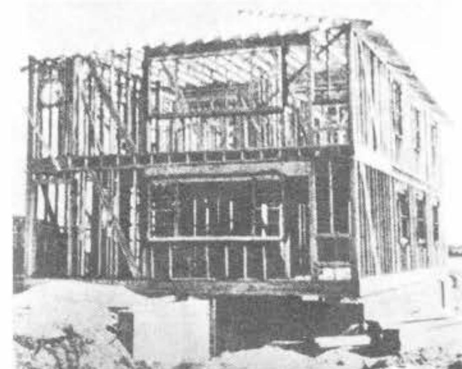
**233.** Antoni Gaudi (Reus, 1852 — Barcelona, 1926) — Barcelona, „La Sagrada Familia“ (1884–1926), fațada nordică.



**234.** Peter Behrens (Hamburg, 1868 — Berlin, 1940) — „Berlin, Uzinele AEG“ (1909), exteriorul sălii de montaj.



**235.** Peter Behrens — „Lămpi proiectate pentru Uzinele AEG“ (1909–1910).



**236.** Exemplu de sistem de construcție american de tip „Balloon-frame“.



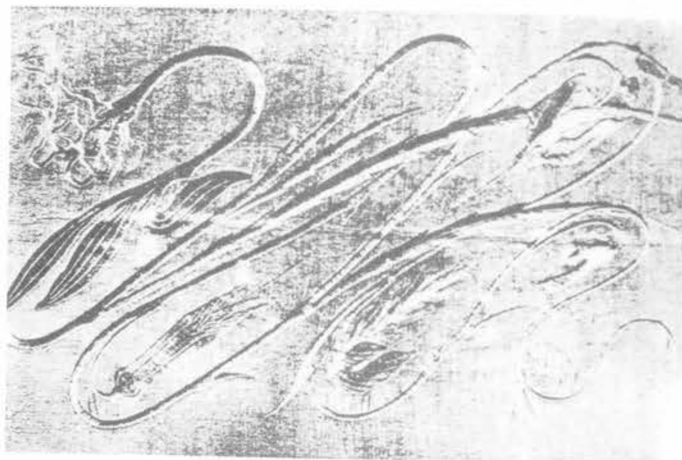
**237.** William Le Baron Jenney (Fairhaven, 1832 – Los Angeles, 1907): „Chicago, Home Insurance Building" (1883–1885).



**238.** Henry H. Richardson (St. James Parish, Louisiana, 1838 – Boston, 1886) – „Chicago, Magazinele Marshall, Field and Co." (1885–1887).



**239.** Dankmar Adler (Sachsen, Weimar, 1844 – Chicago, 1900) și Louis Henry Sullivan (Boston, 1856 – Chicago, 1924) – „Chicago, Auditorium" (1886–1890).
**240.** Frank Lloyd Wright (Richland Center, Wisconsin, 1869 – Phoenix, Arizona, 1959) – „Chicago, Robie House" (1909).



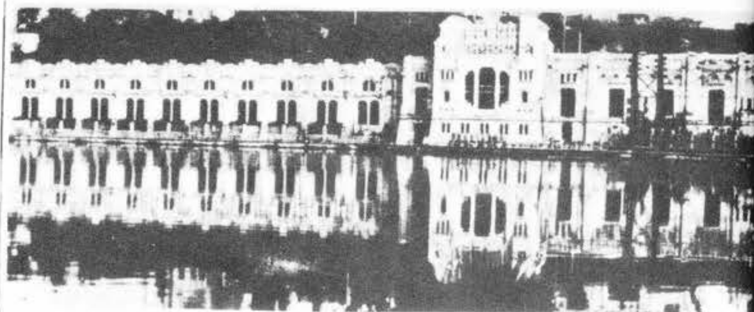
**241.** Hermann Obrist (Kilchberg, Zürich, 1863 – München, 1927) „Paravan Ciclame (Bici)“ (1895); broderie de mătase pe lînă, cm 119×183. München, Stadtmuseum.

**242.** Henry van de Velde – „Birou“ (1899); stejar, cm 76×261×100, Viena, Osterreichisches Museum.





**243.** Victor Horta – „Balustrada scării casei Solvay din Bruxelles“ (1894–1899).

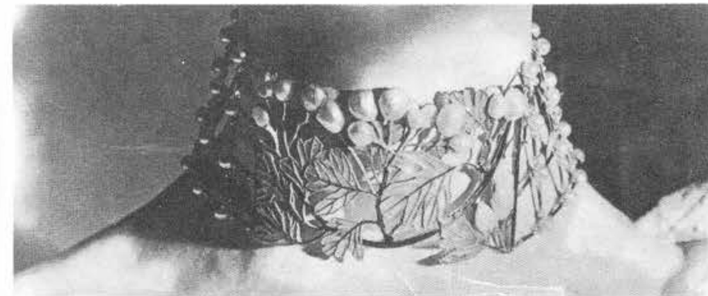


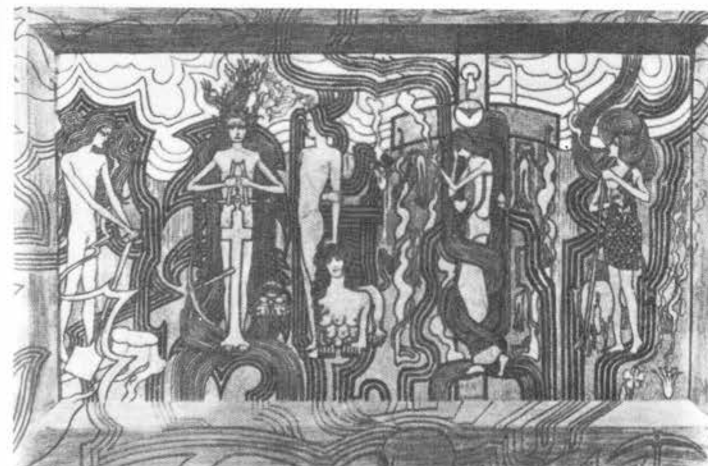
**244.** Gaetano Moretti (Milano, 1860–1938) — „Trezzo d'Adda. Centrala electrică" (1906).

**245.** Victor Guimard (1867–1942) — „Intrare în metroul din Paris" (1899–1904).




**246.** René Lalique (Ay, 1860–1945) — „Colier" (1900); aur, email, perle. Paris, Musée des Arts Décoratifs, purtat de contesa Lenoncourt.

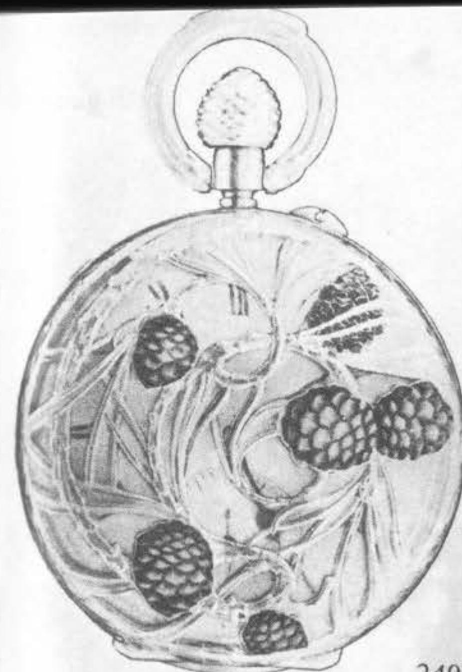




**247.** Jan Toorop (Poerworedjo, Java, 1858 — Haga, 1928) — „Cîntul timpurilor" (1893); cm 32×59 (fără ramă). Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

**248.** Gustav Klimt – „Cele trei vîrste ale femeii" (1908); ulei pe pînză, m 1,80×1,80. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

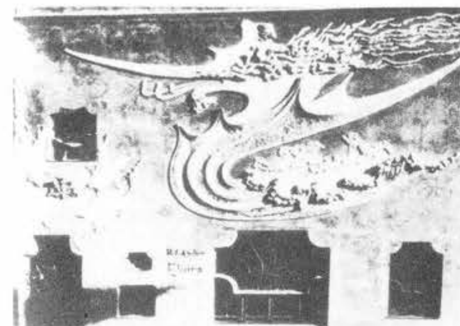




**249.** René Lalique; „Ceas" (1900); aur și email. Paris, Musée des Arts Décoratifs.

**250.** Henry van de Velde — „Bruxelles, Casa Bloemenwerf" (1895—1896).

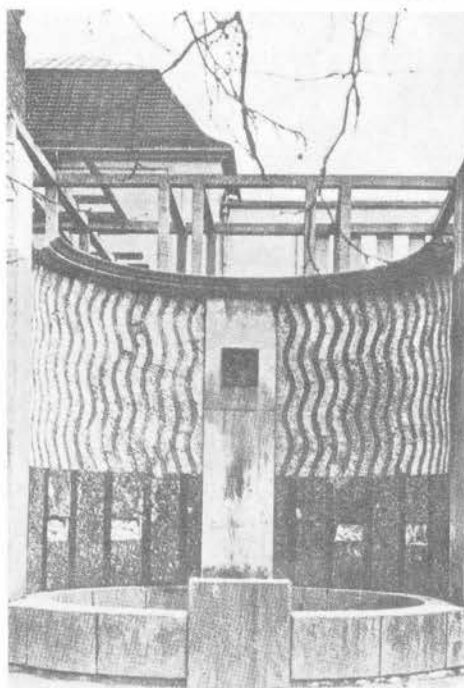




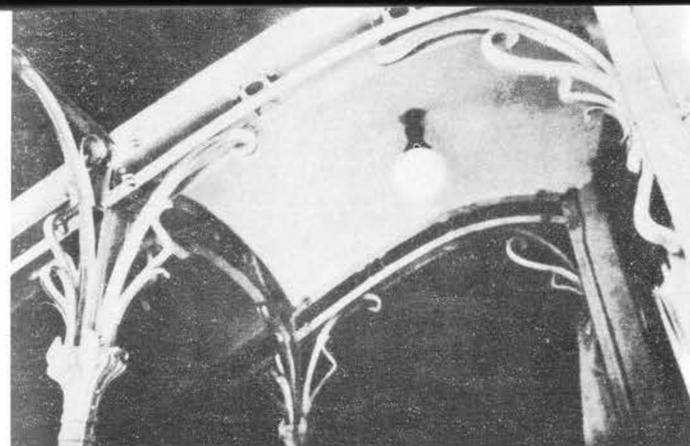
**251.** August Endell (Berlin, 1871—1925) — „München, Atelierul Elvira" (1897), fațada (distrusă de naziști în 1944 ca exemplu de „artă degenerată").

**252.** Charles Rennie Mackintosh (Glasgow, 1868 — Londra, 1928) — „Biblioteca Școlii de Artă din Glasgow" (1907—1909).





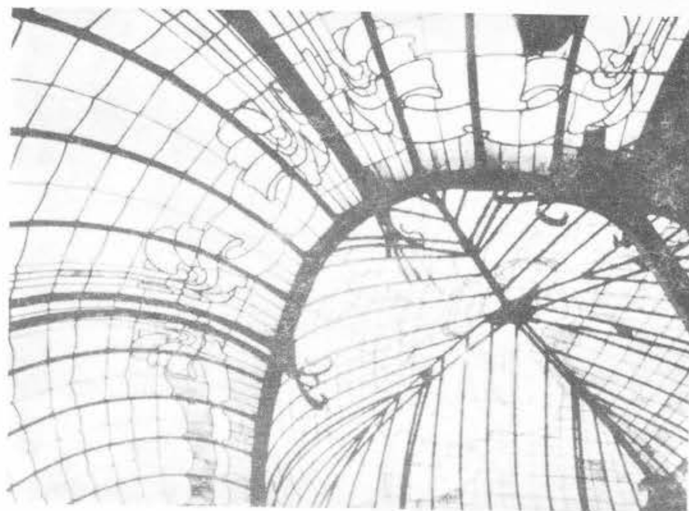
**253.** Joseph Maria Olbrich — „Fîntîna și grădina Palatului Expozițiilor" (1907). Darmstadt Mathildenhöhe.

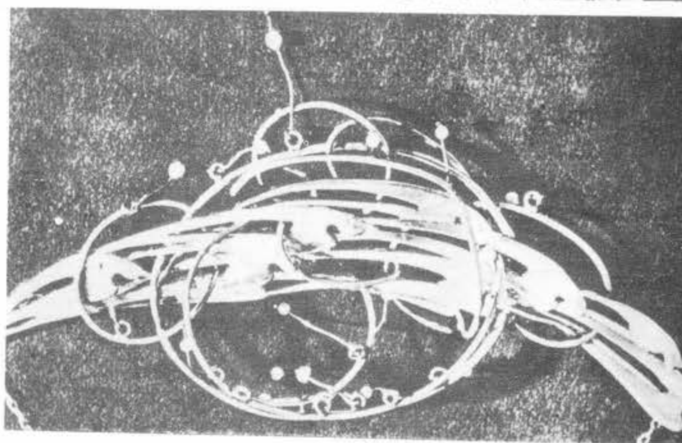


**254.** Victor Horta — „Bruxelles, Casa Tassel" (1893—1896); detaliu din partea de sus a scării,



**255.** Pierre Roche (Paris, 1855—1922) „Loie Fuller" (1893); bronz, cm 94, Paris. Musée des Arts Décoratifs.





**256.** Victor Horta — „Bruxelles, Vechiul hotel Aubecq" (1899—1903), detaliu din luminatorul scării (distrus).

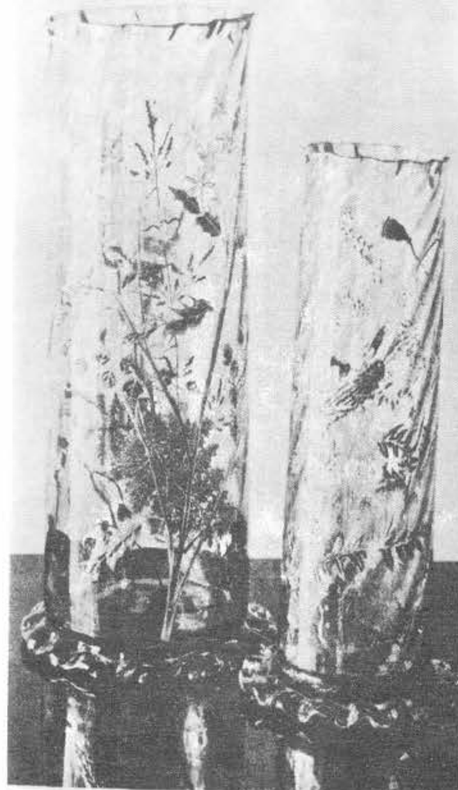
**257.** Charles Rennie Mackintosh — „Bijuterie" (1902); argint şi perle, cm 5×11,5 (executată pentru soţia sa Margaret McDonald) Edinburgh, propr. M.M.N. Sturrock.

**258.** Alfons Mucha (Ivancice, 1860 — Praga, 1939) — „Gismonda", afiş pentru Teatro del Rinascimento. Milano, Civica Raccolta Bertorelli.

**259.** Aubrey Beardesley (Brighton, 1872 — Menton, 1898) — „J'ai baisé ta bouche" din „Salomea" de Oscar Wilde (1893); gravură apărută în nr. 1 din „The Studio", aprilie 1893.



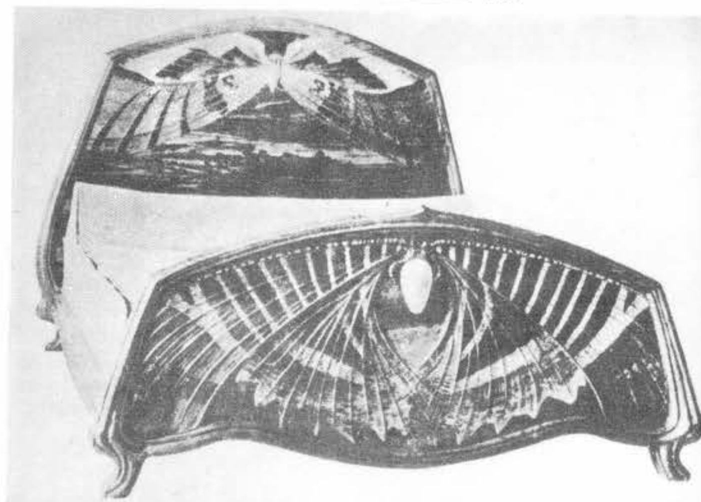


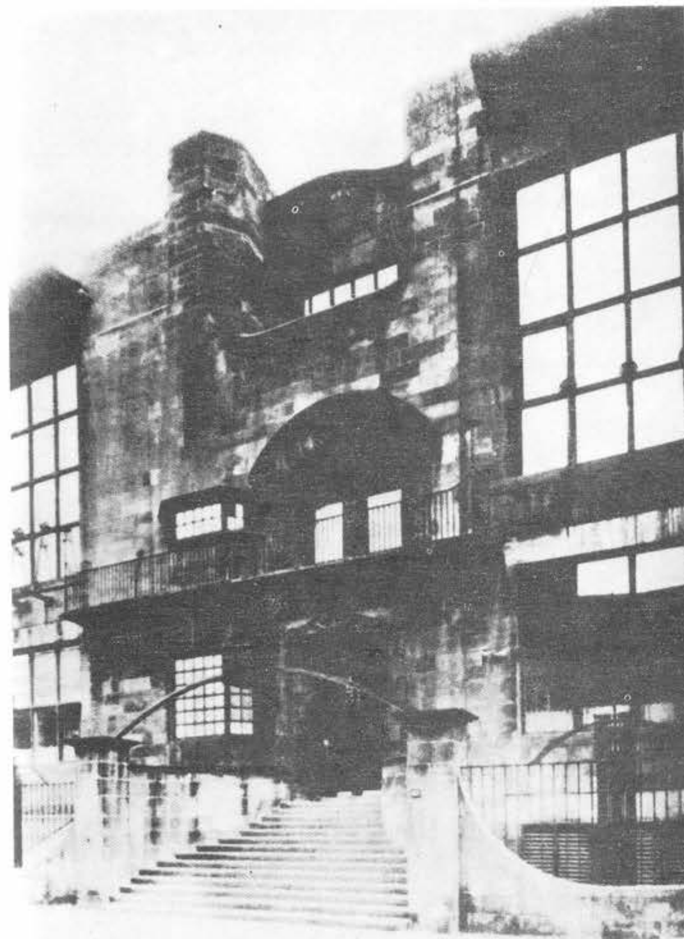


**260.** Emile Gallé (Nancy, 1846–1904) — „2 vaze din cristal" (cca. 1900); înălțimea cm 37 și 46. Torino, Galleria Galatea.



**261.** Emile Gallé — „Pat cu fluture" (1904); lemn cu incrustații de sidef. Nancy, Muzeul școlii.



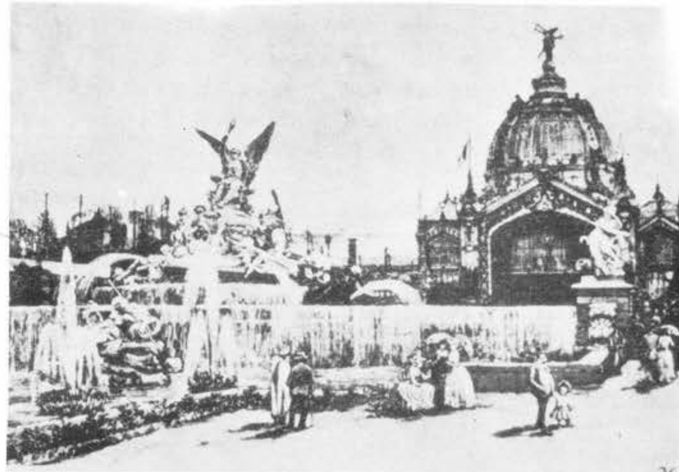


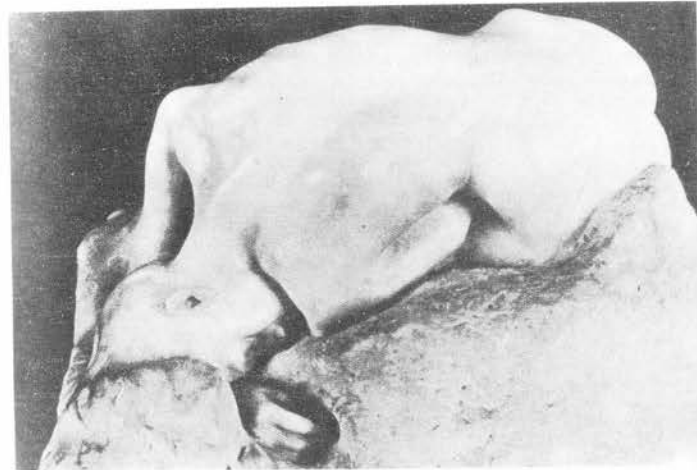
**262.** Charles R. Mackintosh — „Glasgow, Școala de arte frumoase" (1896–1909), fațada.

**263.** Luigi Loir (1845–1916 — „Frontispiciul unui număr din «L'Encyclopédie du siècle» dedicat Expoziției universale de la Paris din 1900", Paris, Bibliothèque Nationale.




**264.** „Expoziția universală de la Paris din 1889". Paris, Union Centrale des Arts Décoratifs, Colecția Maciet.



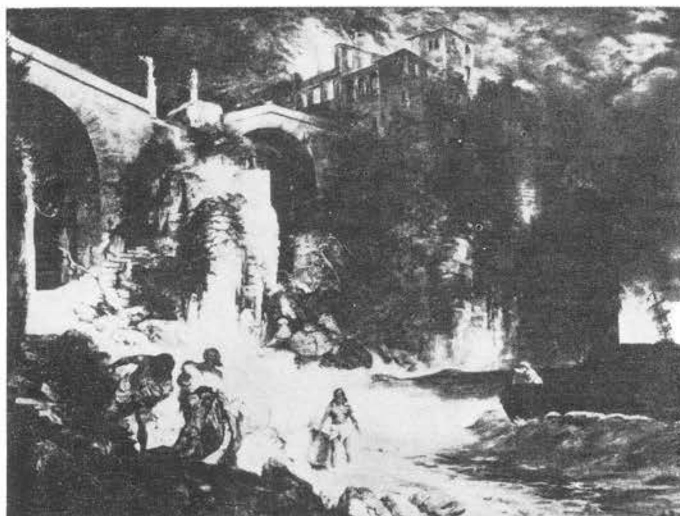


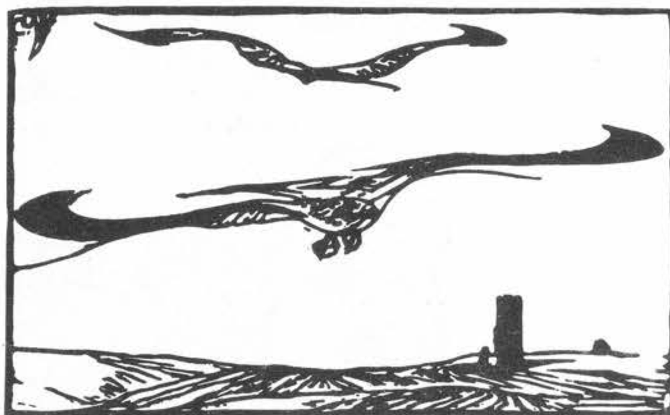
**265.** Auguste Rodin (Paris, 1840 — Meudon, 1917) — „Danaida" (1886); marmură, cm 35 × 72 × 57. Paris, Musée Rodin.

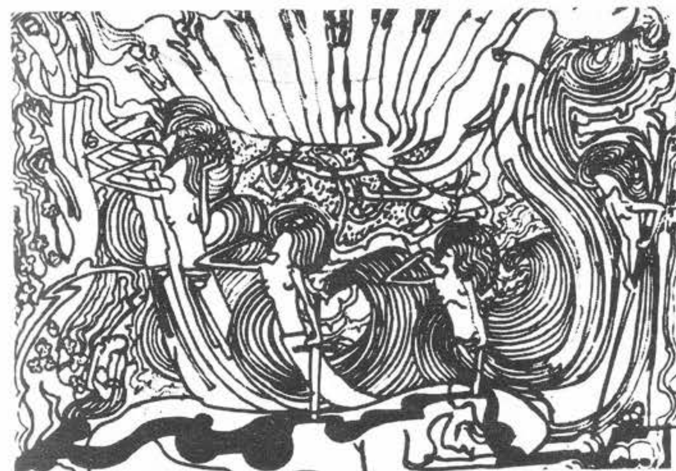


**266.** Giovanni Boldini (Ferrara, 1842 — Paris, 1931) „Domnișoara Lanthelme" (1907); ulei pe pînză, m 2,27 × 1,18. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

**267.** Arnold Böcklin „Atac pirateresc asupra unui fort la mare" (1872); ulei pe pînză, m 1,45×1,04. Torino, Galleria Galatea.
**268.** Duilio Cambellotti (Roma, 1876–1960) – „Şoimi" (cca. 1911); xilogravură, cm 13×21,5. Roma, Colecţia Sprovieri.







**269.** Johan Th. Toorop – „Cele trei mirese" (cca. 1892); ghips colorat şi cerneală de China, cm 19×26. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.



**270.** Jan Thorn Prikker (Haga, 1868 – Köln, 1932) – „Mireasa" (1892–1893); ulei pe pînză, cm 146×88. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.





**271.** Gustav Klimt — „Sonia Knips" (1898), detaliu; ulei pe pînză, m 1,45 × 1,46. Viena, Oesterreichische Galerie.

**272.** Franz von Stuck (Tettenweis, 1863 — Tetschen 1928) — „Păcatul"; ulei pe pînză, cm 86 × 51. Palermo, Galleria d'Arte Moderna.




**273.** Johan Th. Toorop — „Slaolie" (cca. 1897); litografie în culori pentru afişul „Delftsche Slaolie", cm 99 × 70. Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum.

**274.** James Ensor (Ostende, 1860—1949) — „Căderea îngerilor rebeli" (1888) detaliu; ulei pe pînză, m 1,08 × 1,32. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

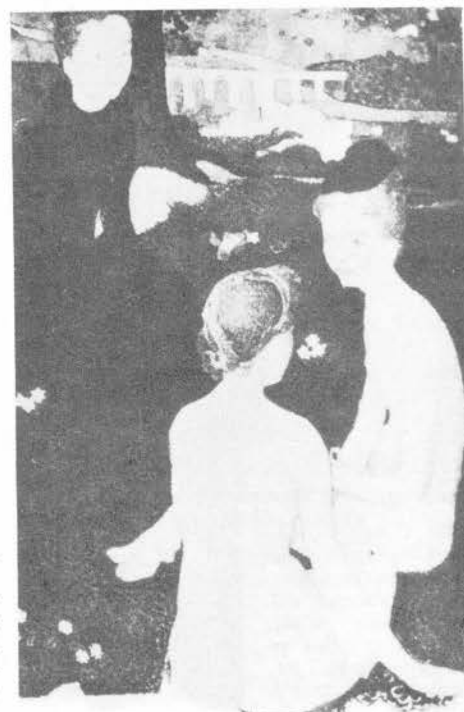


**275.** Edvard Munch (Loeiten, Hedemarken, 1863 — Ekely, 1944) — „Anxietate" (1894); xilogravură. Oslo, Munch Museet.





**276.** Emile Bernard (Lille, 1868 — Paris, 1941) — „Tapiserie" (1888).



**277.** Maurice Denis (Granville, 1870 — Paris, 1945) — „Soir trinitaire" (1891); ulei pe pînză, cm 102×72. Louveciennes, Colecţia Dejan.



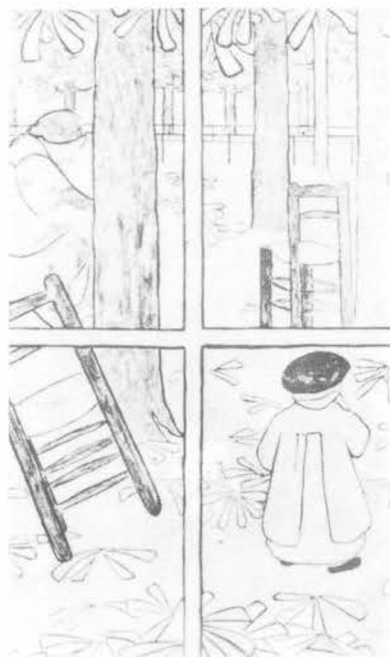
**278.** Paul Sérusier (Paris, 1864 — Morlaix, 1927) — „Pădurea dragostei" („Talismanul") (1888); ulei pe lemn, cm 27 × 22. Paris, colecție particulară.



**279.** Edouard Vuillard — „Panou decorativ din casa doctorului Vaquez, masa de lucru" (1896); pictură cu clei pe pînză, m 2,13 × 1,54, Paris, Musée du Petit Palais.




**280.** Paul Gauguin — „Vas cu portretul doamnei Schuffenecker" (1888—1889); ceramică, înălțimea cm 24. Paris, Emery Reves.



**281.** Ker-Xavier Roussel (Chène, 1867 — L'Etang-la-Ville, 1944) — „Fereastra"; ulei pe carton, cm 121 × 92. Zürich, Colecţia W. Feilchenfeldt.



**282.** Paul Elie Ranson (Limoges, 1869 — Paris, 1909) — „Fată cu flori" (cca. 1890); ulei pe pînză, cm 150 × 70, Milano, Galleria del Levante.

**283.** Aristide Maillol (Banyuls-sur-Mer, 1861 — Paris, 1944) — „Fata care a făcut baie" (1900); bronz, Paris, Musée National d'Art Moderne.



**284.** Félix Vallotton (Lausanne, 1865 — Paris, 1925) — „Femeie pieptănîndu-se" (1900): ulei pe pînză. Paris, Musée National d'Art Moderne.



285. Antoni Gaudí — „Casa Milá din Barcelona" (1905–1910).
286. Adolf Loos (Brno, 1870 — Viena, 1933) — „Casa Steiner din Viena" (1910).





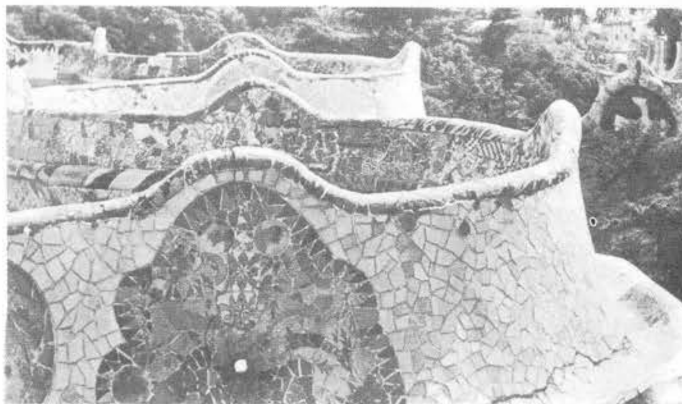


**287. Adolf Loos — „Praga, Casa Müller" (1930).**



**288. Antoni Gaudi — „Fotoliu pentru casa Calvet" (1898—1904).**



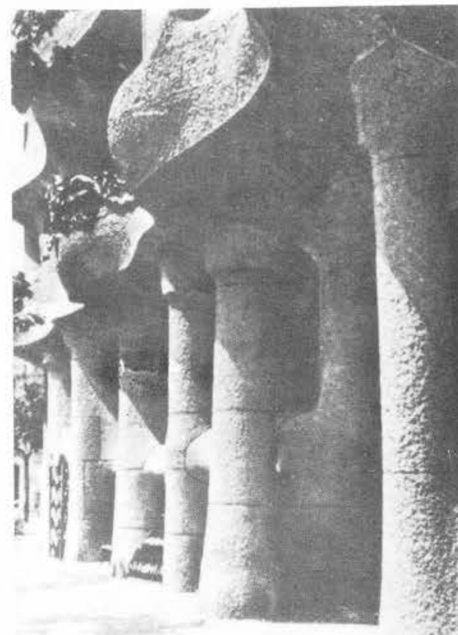


**289–290.** Antoni Gaudí „Detalii din Parcul Güell din Barcelona" (1900–1914).



**291.** Antoni Gaudí „Barcelona, Casa Battló" (1905–1907), detaliu din acoperiş şi dintr-o alee.

**292.** Antoni Gaudi – „Barcelona, Casa Milá" (1905–1910), detaliu din exterior.



**293.** James Ensor (1860—1949) — „Intrarea lui Cristos în Bruxelles" (1888—1889), detaliu; ulei pe pînză, m 2,54×4,31. Anvers, Musée Royal des Beaux Arts.






**294.** Albert Marquet (Bordeaux, 1875 — Paris, 1947) — „Autoportret" (1904) ulei pe pînză cm 45×37. Bordeaux. Musée des Beaux Arts.

**295.** Râoul Dufy (Le Hâvre, 1877 — Forcalquier, 1953) — „Figură cu peisaj" (1910); ulei pe pînză, cm 55×46. Roma, Galleria „La Medusa".





**296.** Othon Friesz (Le Havre, 1879 — Paris, 1949) — „L'Estaque" (1905); ulei pe pînză, cm 33 × 46. Paris, Musée National d'Art Moderne.



**297.** André Derain (Chatou, 1880 — Paris, 1954) „L'Estaque" (1906); ulei pe pînză, cm 100 × 81. Toronto, Muzeul de artă modernă.



**298.** Maurice de Vlaminck (Paris, 1876 — Rueil-la-Gadelière, 1958) — „Casă din Chatou" (1908); ulei pe pînză. Geneva, Colecţia Roger Varenne.



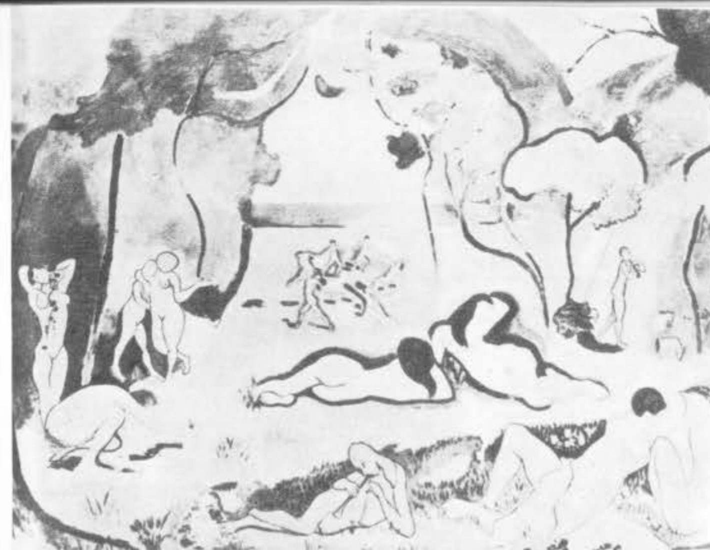
**299.** Kees van Dongen (Delfshaven, 1877 — Paris, 1968) — „Portretul lui Kahnweiler" (1907); ulei pe pînză, cm 65 × 54. Geneva, Modern Art Foundation Oscar Ghez.



**300.** Pablo Picasso — „Săraci pe malul mării" (1903); ulei pe lemn, cm 105,5 × 69. Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection.



**301.** Georges Rouault (Paris, 1871—1958) — „Sfînta față" (1933); ulei pe pînză, cm 50×45. Paris, Musée National d'Art Moderne.



**302.** Henri Matisse (Le Cateau, 1869 — Nisa, 1954) — „Bucuria de a trăi" (1905—1906); ulei pe pînză. Merion, S.U.A, The Barnes Foundation.

**303.** Paul Cézanne (Aix-en-Provence, 1839—1906) — „Femei la scăldat"; ulei pe pînză, m 2,08 — 2,49. Philadelphia, Museum of Modern Art.





**304.** Ernst Ludwig Kirchner (Aschaffenburg, 1880 — Davos, 1938) — „Balerine" (1914); ulei pe pînză, cm 95×96. Torino.



**305.** Karl Schmidt — Rottluff (Rottluff, 1884) — „Două femei" (1914); ulei pe pînză, cm 102×87. Wuppertal, Van der Heydt Museum der Stadt.



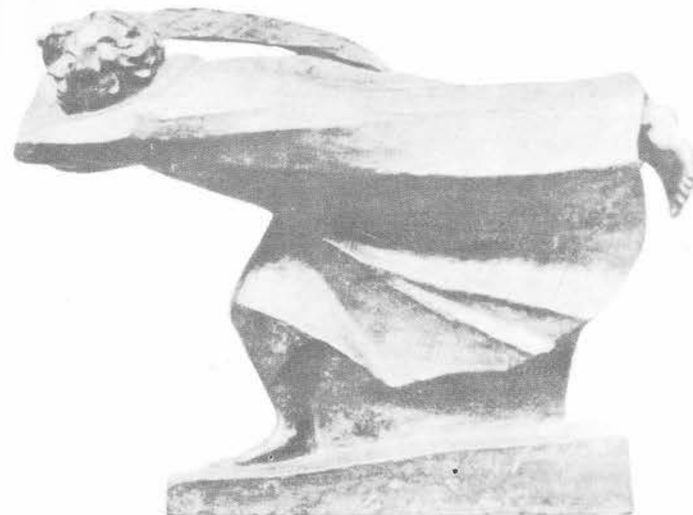
**306.** Max Pechstein (Zwickau, 1881 — Berlin, 1955) — „Fată în roşu la masă" (1910); ulei pe pînză, cm 75×75,7. Essen, Folkwang Museum.



**307.** Max Pechstein — „Natură statică" (1924); ulei pe pînză cm 80×65. Milano, Colecţia Furlan.

**308.** Emil Nolde (Nolde, 1867 — Seebüll, 1956) — „Intrarea în Ierusalim" (1915); ulei pe pînză, cm 130×86. Hamburg, Colecția Horstmann.





**309.** Ernst Barlach (Wedel, 1870 — Rostock, 1938) — „Răzbunătorul" (1914); bronz, cm 44×88. Ratzeburg, Colecția Nikolaus Barlach.

**310.** Egon Schiele (Tulln, 1890 — Viena, 1918) — „Femeie în galben, tolănită" (1914); creion și tempera, cm 48,5×31. Torino, Galleria Galatea.



**311.** Alfred Kubin (Leitmeritz, 1877 — Zurckledt, 1959) — „Naşterea perlei" (1905); ulei pe pînză. Berlin.





**312.** Chaim Soutine (Smilovici, 1894 — Paris, 1943) — „Portretul Linei" (1928), detaliu; ulei pe pînză, m 1,81 × 2,20. Lucerna, Kunstmuseum.



**313.** Lorenzo Viani (Viareggio, 1882 — Ostia, 1936) — „Soţia marinarului" (1936), detaliu; ulei pe carton, cm 97 × 67. Florenţa, Colecţia Michelucci.



**314.** Oskar Kokoschka (Pöchlarn, 1886) — „Mireasa vîntului" (1914); ulei pe pînză, m 1,81 × 2,20. Basel, Kunstmuseum.



**315.** Max Beckmann (Leipzig, 1884 — New York, 1950) — „Autoportret" (1914); ulei pe pînză, München, Stadtmuseum.

**316.** George Grosz (Berlin, 1893 — New York, 1959) — „Generalul" (1919); detaliu; acuarelă. Paris, Galerie Claude Bernard.

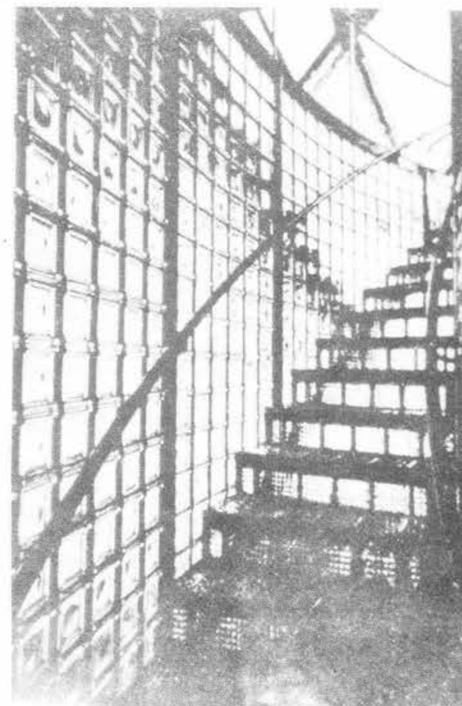


**317.** Otto Dix (Gera, 1891—1968) — „Tranşee în Flandra" (1934—1936); tehnică mixtă pe pînză, m 2×2,50. Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz.

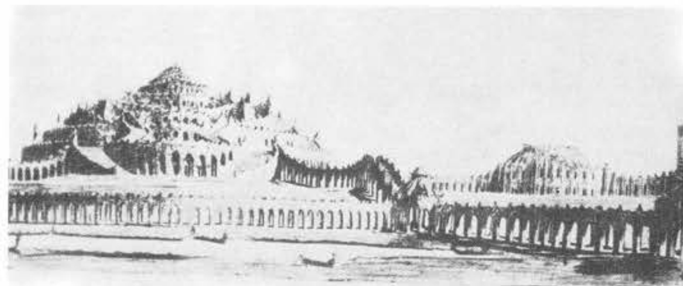




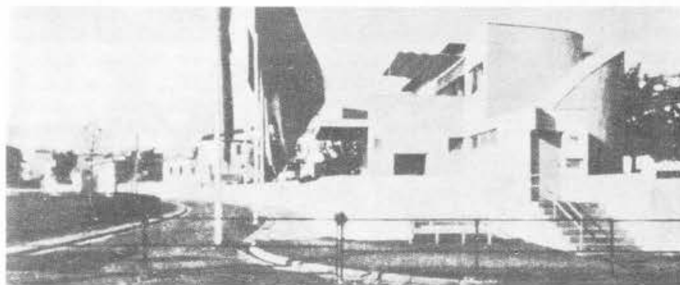
**318.** Bruno Taut (Königsberg, 1880 — Istanbul, 1938) — „Pavilion din sticlă pentru Expoziţia Werkbund din Köln" (1914).



**319.** Bruno Taut — „Pavilion din sticlă pentru Expoziţia Werkbund din Köln" (1914), scara interioară.



**320.** Hans Poelzig (Berlin, 1869—1936) — „Salzburger Festspielhaus“ (proiectul din 1920), vedere din faţă; desen cu cărbune pe hîrtie de calc, cm 54×115. Berlin, Universitatea, Facultatea de arhitectură.



**321.** Hans Scharoun (Bremen, 1893) — „Stuttgart, casă din cartierul Weissenhof“ (1926).



**322.** Hans Scharoun — „Stuttgart, casă din cartierul Weissenhof“ (1926), vedere de sus.



**323.** Hans Scharoun — „Berlin, locuinţe economicoase“ (cca. 1913).



**324.** Erich Mendelsohn (Allenstein, 1887 — San Francisco, 1953) — „Berlin-Chemnitz, magazinele Schocken“ (1928), exterior.



**325.** Erich Mendelsohn – „Desen pentru Turnul Einstein din Potsdam" (1919–1923)

**326.** Erich Mendelsohn – „Potsdam, Turnul Einstein (1919–1923), exterior.



**327.** Ernst Ludwig Kirchner – „Fete din Insula Fehmarn. (1912); xilogravură





**328.** Heinrich Campendonk (Krefeld, 1889 – Amsterdam, 1957) – „Interior cu două nuduri". (1918); xilogravură.



**329.** Otto Müller (Liebau, 1874 – Breslau, 1930) – „Trei capete de fată" (1921), litografie.



**330.** Erich Heckel (Döbeln, Saxonia, 1883 — Radolfzell, 1970) — „Fränzi tolănită" (1910); xilogravură în culori.



**331.** Emil Nolde — „Regii magi" (1913? ); litografie în culori.



**332.** Karl Schmidt-Rottluff — „Melancolie" (1914); xilogravură.



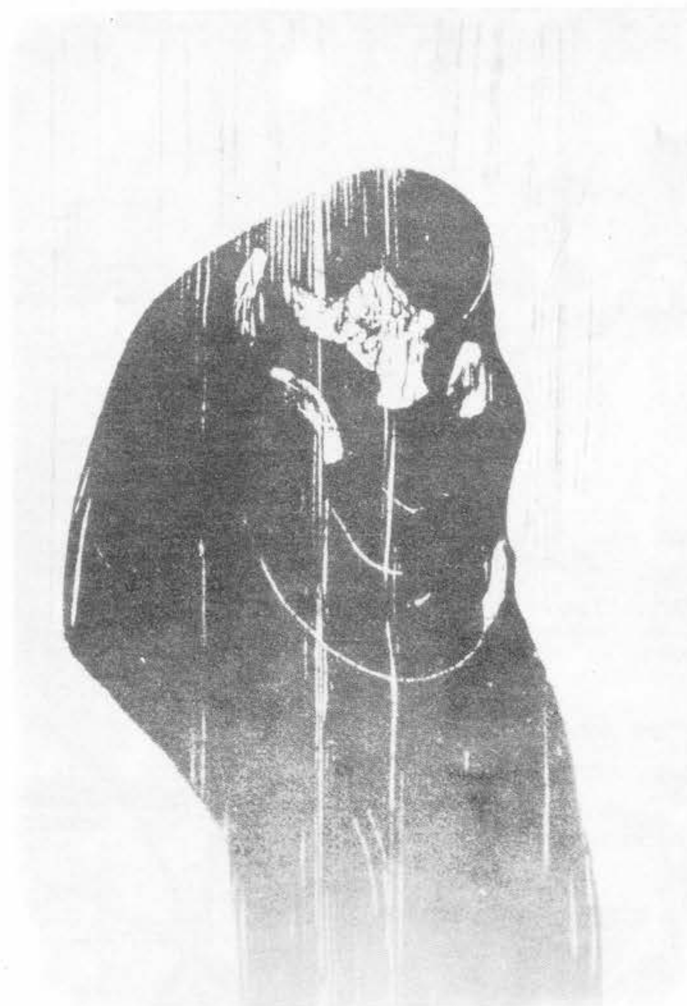
**333.** Max Pechstein — „Autoportret cu pipă" (1920); xilogravură. Cambridge, Massachussetts, Fogg Art Museum.



**334.** Max Beckman (Leipzig, 1884 — New York, 1950) „Deziluzionaţii II" (1922); litografie din carnetul de schiţe „Berliner Reise"



**335.** Christian Rohlfs (Niendorf, Holstein, 1849 — Hagen, 1938) — „Întoarcerea fiului risipitor" (1916), detaliu; xilogravură.



**336.** Edvard Munch (Loeiten Hedemarken, 1863 — Ekely, 1944) — „Sărutul" (1902); xilogravură, versiunea a IV-a, cm 45×45. Oslo, Kommunes Kunstsamlinger.



**337.** Edvard Munch — „Pubertate" (1895); ulei pe pînză, m 1,50×1,10. Oslo, Nasjonalgalleriet.



**338.** Edvard Munch — „Strigătul" (cca. 1893); ulei pe lemn, cm 83,5×66. Oslo, Munch Museet.



**339.** Edvard Munch — „Patru fete pe pod" (1905); ulei pe pînză, m 1,26×1,26. Köln, Wallraf — Richartz Museum.



**340.** Ernst Ludwig Kirchner — „Amazoană" (1931); xilogravură.

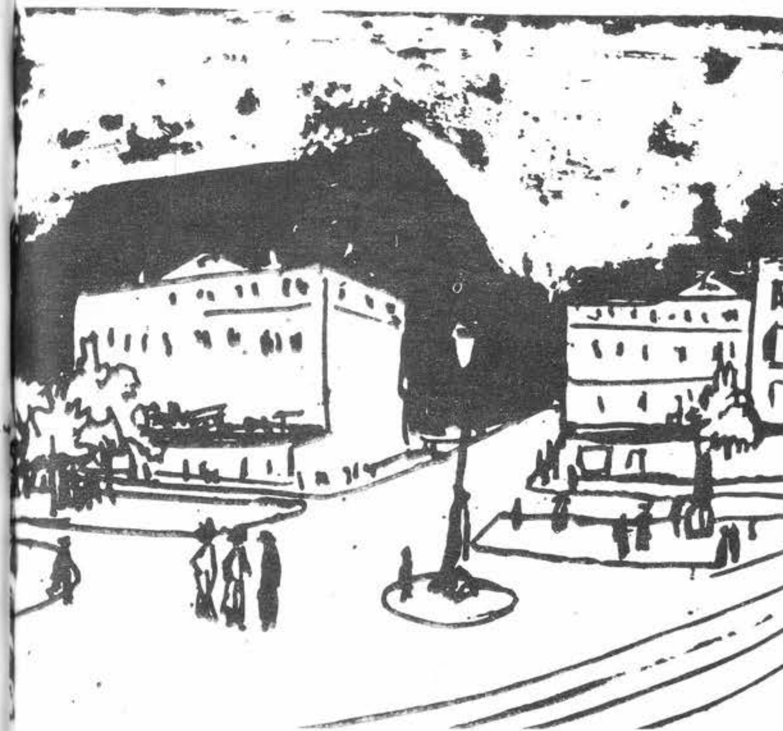


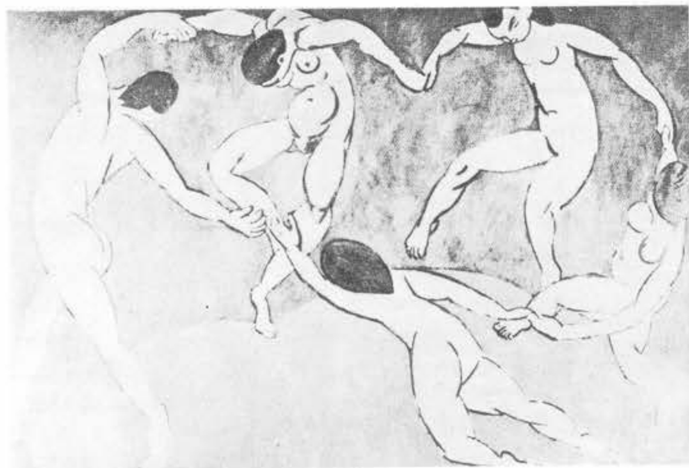
**341.** André Derain „Femeie cu cămaşă" (1906); ulei pe pînză, cm 81 × 100. Copenhaga, Statens Museum for Kunst.



**342.** Ernst Ludwig Kirchner — „Marcella" (1910); ulei pe pînză, cm 71,5 × 61. Stockholm, Nationalmuseum.

**343.** Ernst Ludwig Kirchner — „Pirnaischer Platz din Dresda" (1910); litografie.

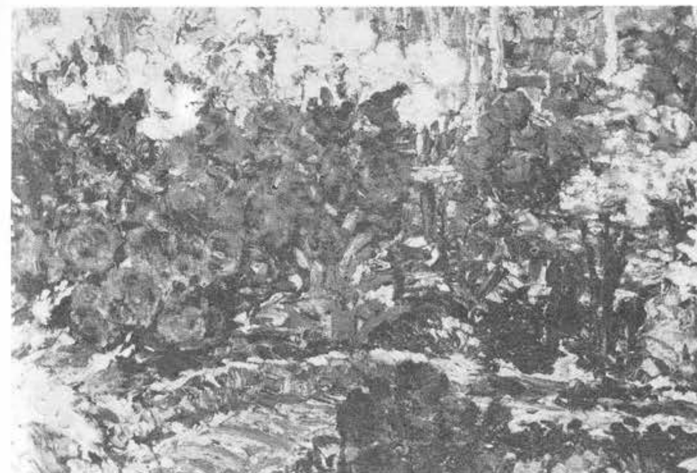






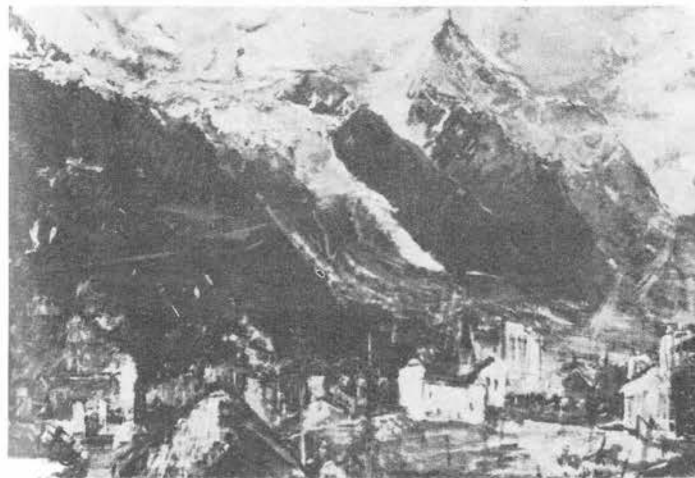
**344.** Henri Matisse — „Dansul" (1910); ulei pe pînză, m 3,90×2,60. Leningrad, Ermitaj.

**345.** Henri Matisse — „Icar" (1944—1947). Ilustrație pentru „Jazz"; hîrtie decupată, tehnică apropiată de cea a colajului practicată de artist în ultimii săi ani.



**346.** Emil Nolde — „Trandafiri roșii și galbeni" (1907); ulei pe pînză, cm 64,5×82,5, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

**347.** Oskar Kokoschka — „Chamonix, Mont Blanc" (1927); ulei pe pînză. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

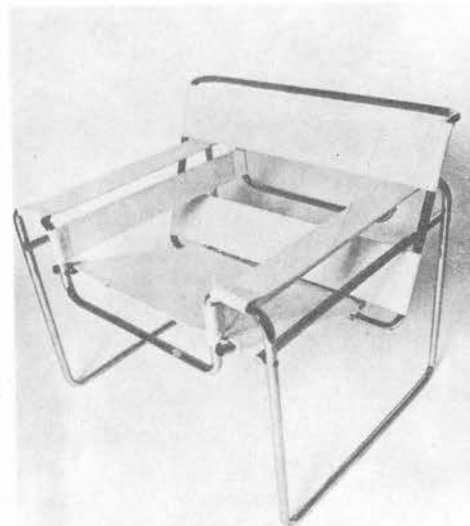


**348.** Emil Nolde — „Ţărani la han" (1912); ulei pe pînză, cm 100,5 × 90,5. Seebüll, Colecţia Nolde.



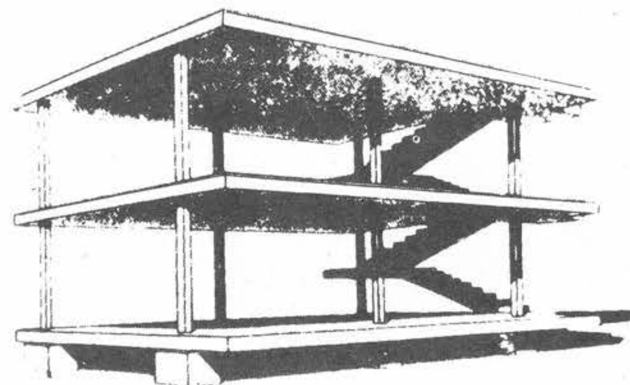


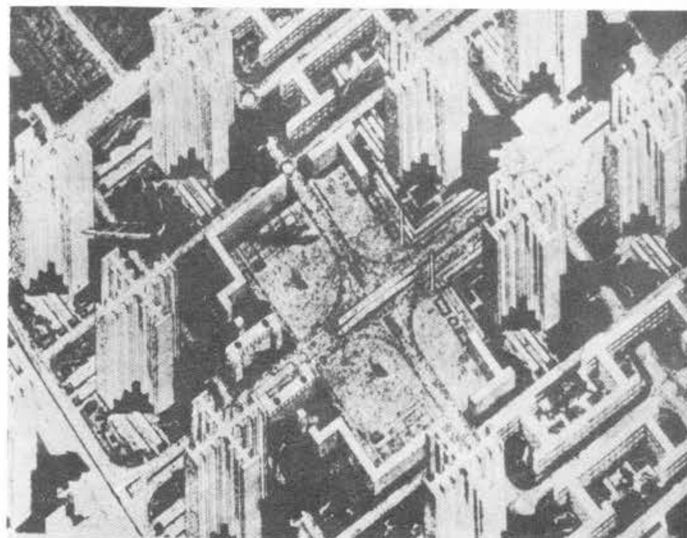

**349.** Oskar Kokoschka — „Pietà" (1908); litografie în culori, afiş pentru premiera piesei „Asasini, speranţa femeilor", cm 122 × 79,5.



**350.** Marcel Breuer (Pecs, 1902—1962) — „Fotoliu" (1926); tub metalic din crom şi pînză albă, înălţimea cm 68. Florenţa, Galleria Gavina.

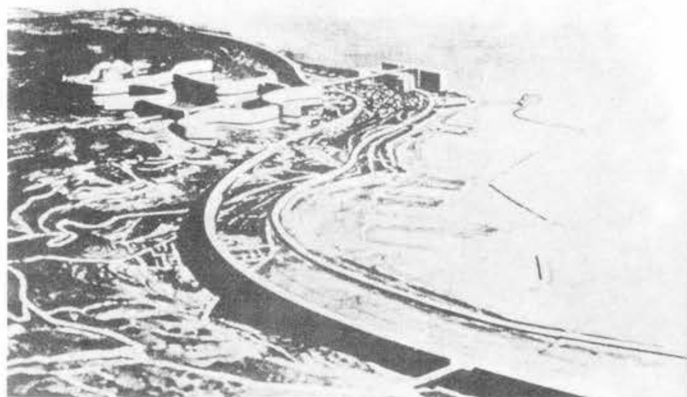
**351.** Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret) (La Chaux-de-Fonds) 1887 — Cap Martin, 1965) — „Plan de construcţie al casei Dom-Ino" (1914).





352. Le Corbusier — „Vedere din Plan Voisin" detaliu, (1925).

353. Le Corbusier — „Planul A pentru Alger" (1930), detaliu.

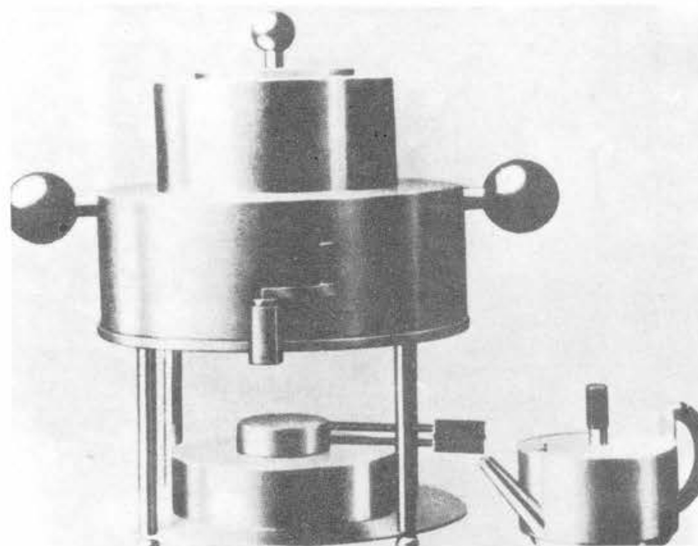


354. Le Corbusier — „Proiect pentru Pavilionul elvețian din La Cité Universitaire din Paris" (1930).





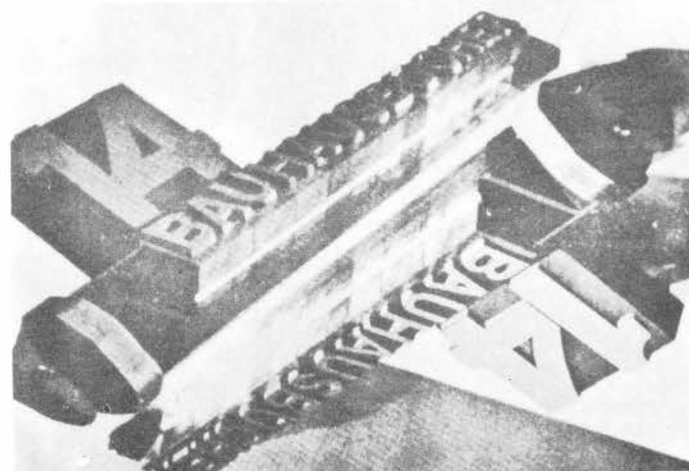
355. Le Corbusier — „Marsilia, Complex de locuințe de mărime conformă" (1946).



**356.** Josef Knau (de la Atelierul de metale al Bauhausului) — „Ceainic și spirtieră" (1924); alpaca argintată.




**357.** Herbert Bayer (Haga, 1900) (de la Atelierul de tipografie și publicitate al Bauhausului) — „Copertă a revistei «Bauhaus» (1928) nr. 1".

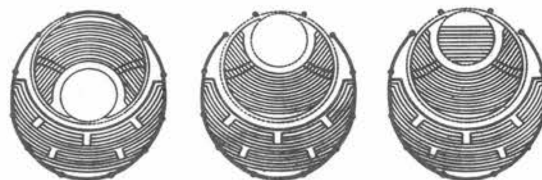


**358.** Laszlo Moholy-Nagy (Borsod, 1895 — Chicago, 1946) — Frontispiciul la „14 Bauhaus-Bücher" (1929).

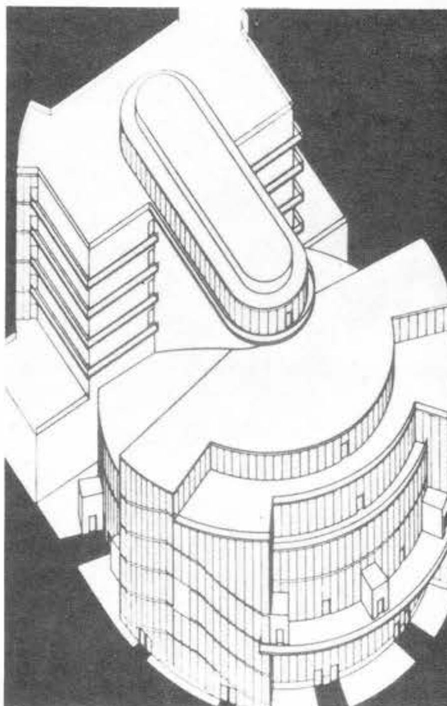


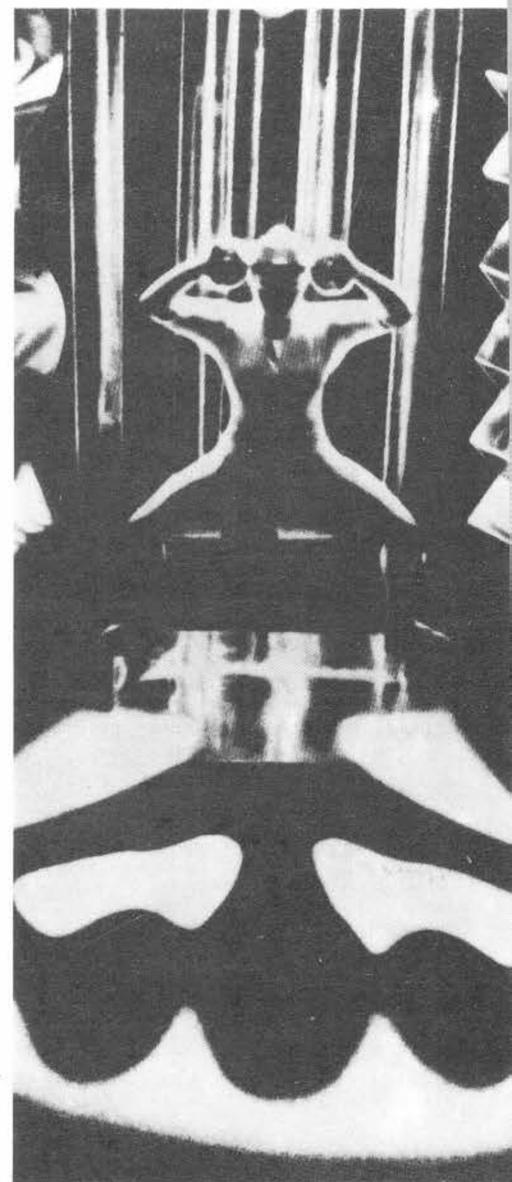
**359.** Gunta (Stadler) Stölzi (München, 1897) (de la Atelierul de țesături al Bauhausului) — „Tapet" (1927 — 1928); țesătură din in pe bumbac, m 1,42×1,10.

**360.** Walter Gropius (Berlin, 1883 — Cambridge, Massachussetts, 1969) — „Planuri ale proiectului pentru Totaltheater“ (1926).

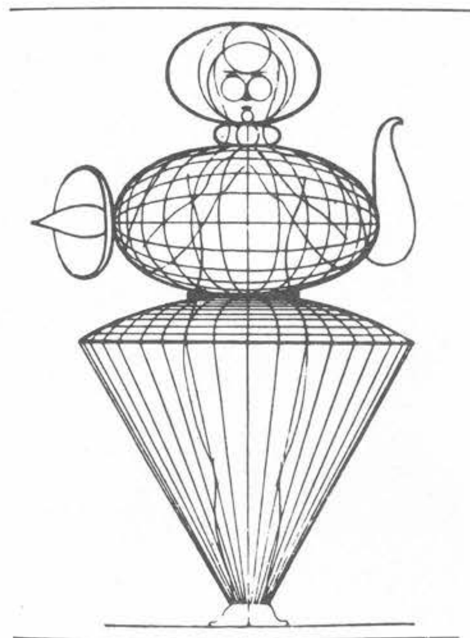


**361.** Walter Gropius — „Proiect pentru Totaltheater“ (1926), vedere axonometrică.





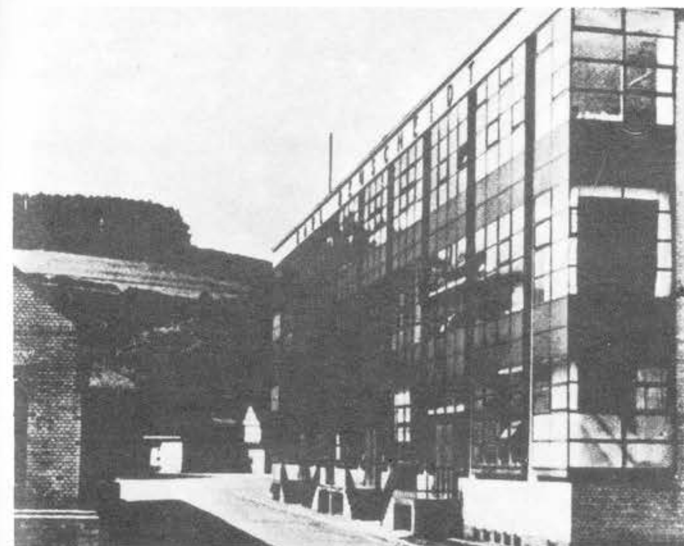
**362.** Oscar Schlemmer (Stuttgart, 1888 — Baden-Baden, 1943) — „Un personaj din Triadisches Ballett“ (cca 1921).



**363.** Oscar Schlemmer — „Costum pentru Triadisches Ballett" (cca. 1921).



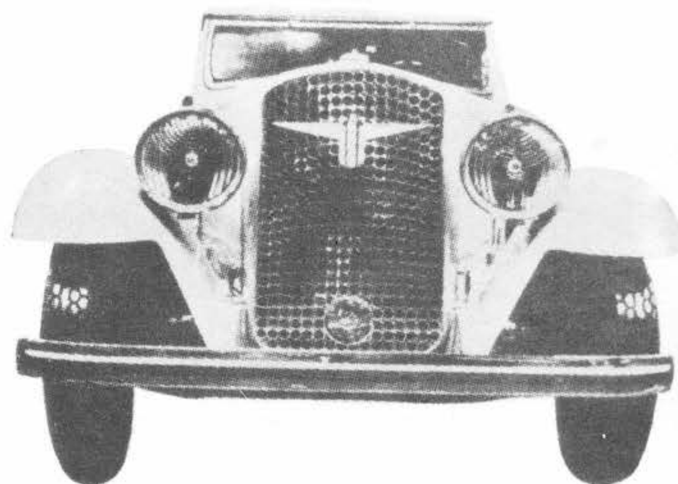
**364.** Oscar Schlemmer — „Desen de costum pentru Triadisches Ballett" (cca 1921).



**365.** Walter Gropius — „Alfeld an der Leine, Uzinele Fagus (1911—1912), vedere din sud-est a clădirii principale.

**366.** Walter Gropius și Hannes Meyer (Basel, 1889 — Crocifisso di Savona, Elveția, 1954) — „Fabrică model la Expoziția Werkbund din Köln" (1914).

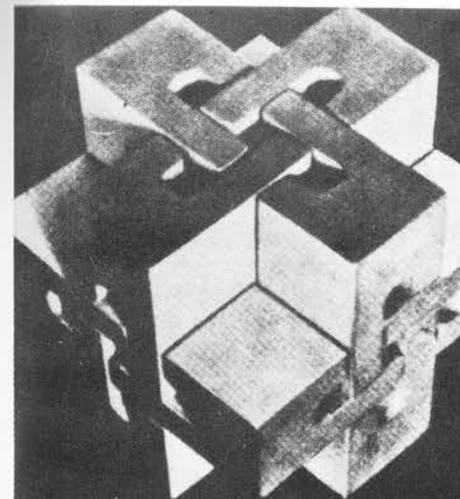




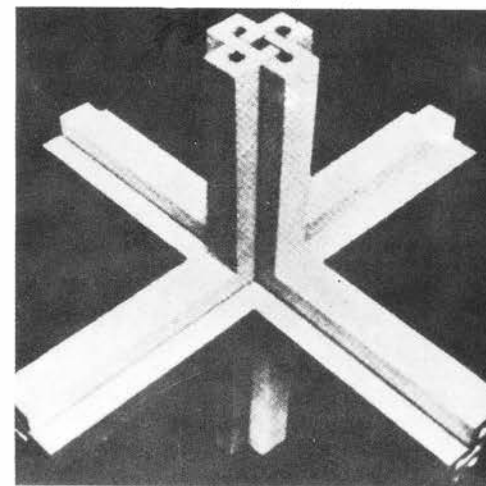
**367.** Walter Gropius — „Automobilul Adler" (proiectat în 1930).

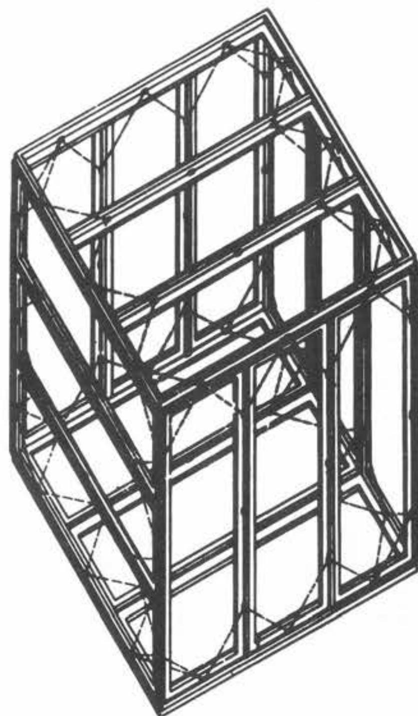
**368.** Walter Gropius — „Locuințe construite în cartierul Siemens-stadt din Berlin" (1929—1931).





**369.** Walter Gropius și Konrad Wachsmann (Frankfurt pe Oder, 1901) — „Elemente din Packaged House System proiectate pentru General Panel Corporation" (1942).





**370.** Walter Gropius și Konrad Wachsmann — „Detaliu din Packaged House System proiectate pentru General Panel Corporation" (1942).

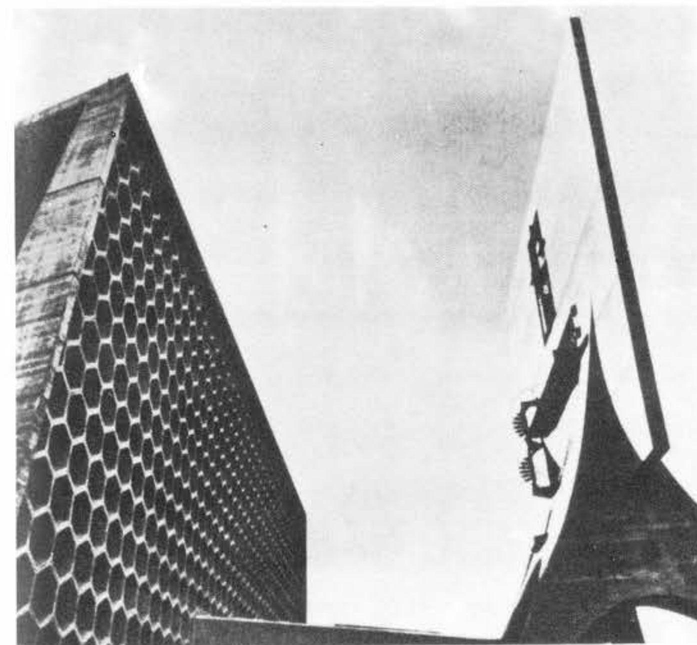
**371.** Ludwig Mies van der Rohe (Aquisgrana, 1886 — Chicago, 1969) — „Scaun Barcelona" (1929 cu ocazia Expoziției internaționale de la Barcelona); metal.



**372.** Ludwig Mies van der Rohe — „Zgîrie-nori pe Lake Shore Drive din Chicago" (1948—1951).



**373.** Marcel Breuer — „Clopotnița abației benedictine a Universității St. John din Collegeville, Minnesota" (1953—1961).

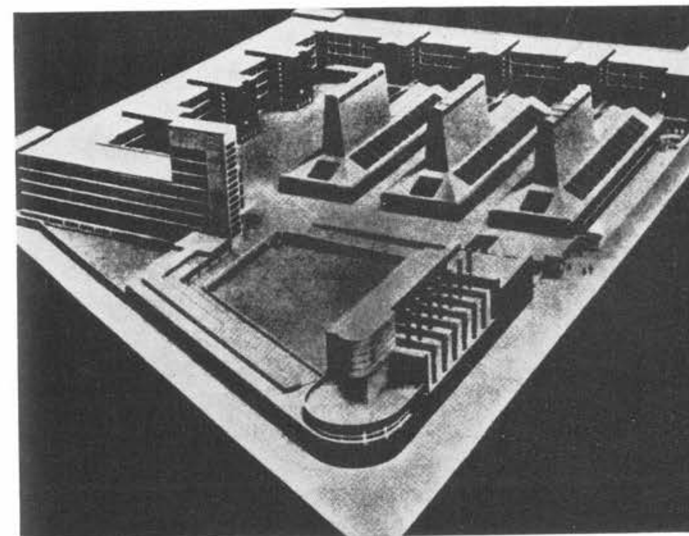




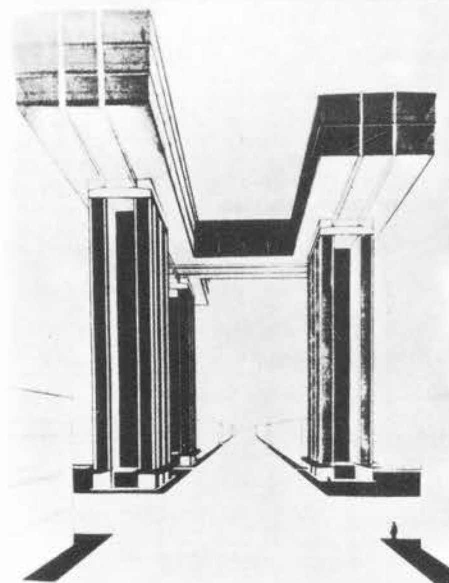
**374.** Marcel Breuer & Associated Architects — „Flying Cloud" (1955).

**375.** Richard Buckminster Fuller (Milton, Massachussetts, 1895) „Cupola geodezică a pavilionului Statelor Unite la Expoziția universală de la Montreal" (1967).





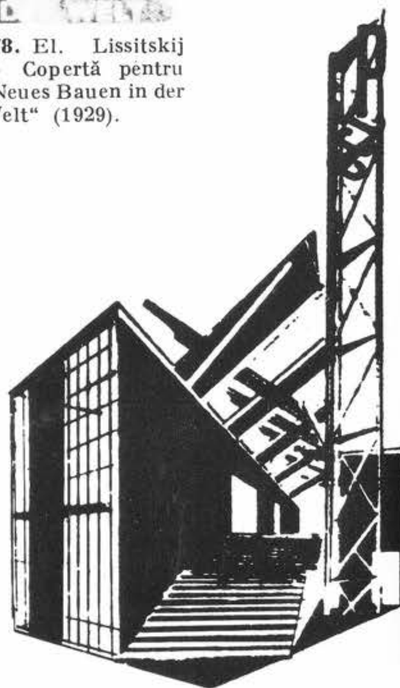
**376.** Erich Mendelsohn (Allenstein, 1887 — San Francisco, 1953) — „Machetă pentru o uzină textilă la Leningrad" (1925).



**377.** El (Eliezer) Lissitskij (Polșinoc Smolensk, 1890 — Moscova, 1941) — „Proiect de zgîrie-nori" (construcție pentru birouri la Moscova, 1924), vedere spre Kremlin.

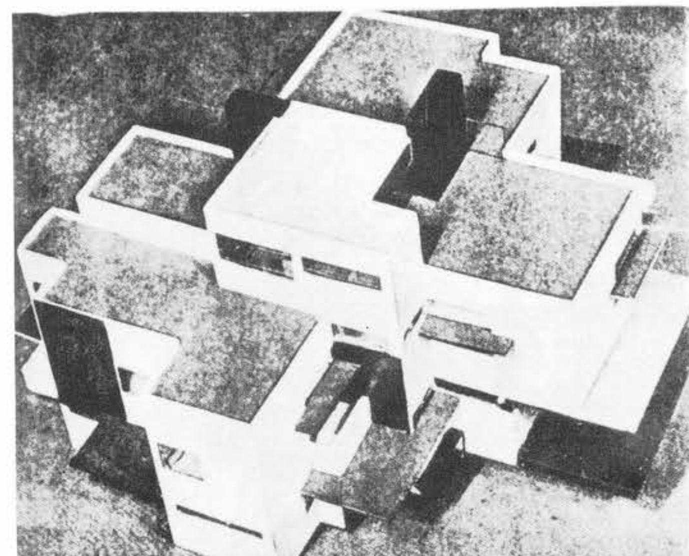



**378.** El. Lissitskij — Copertă pentru „Neues Bauen in der Welt" (1929).

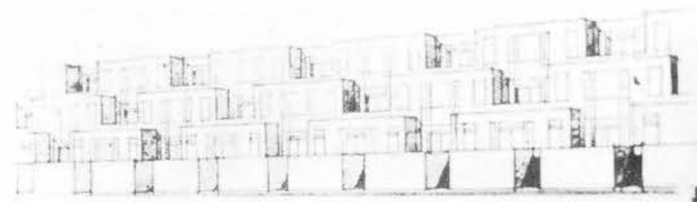


**379.** K. Melnikov (Moscova, 1890) — „Schițe pentru pavilionul URSS la Expoziția internațională de arte decorative de la Paris" (1925).

**380.** Theo van Doesburg (Utrecht, 1883 — Davos, 1931) și Cor van Eesteren (Albrasserdam, · 1897) — „Proiect de casă particulară" (1920) din „L'Architecture vivante".



**381.** Jacobus J. Pieter Oud (Purmerend, 1890 — Vassenaar, 1963). — „Proiect de case în șir pe plaja de la Scheveningen" (1917).





**382.** Jacobus J. Pieter Oud — „Cartierul Tusschendijken din Rotterdam" (1918—1920).

**383.** Jacobus J. Pieter Oud — „Case în şir în Weissenhof din Stuttgart" (1926).

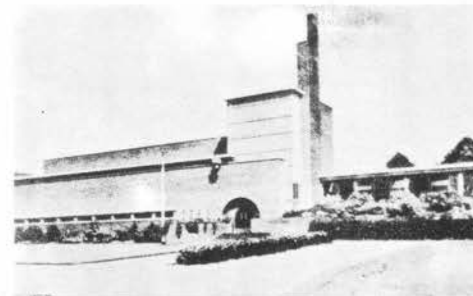




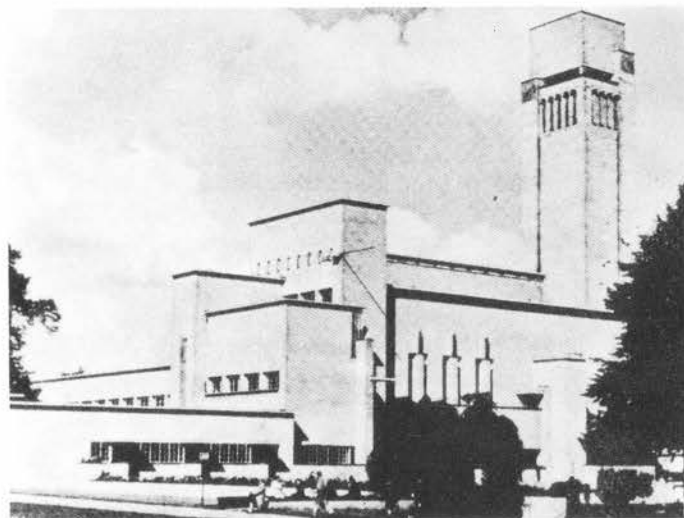

**384.** Johannes Brinkman (Rotterdam, 1902—1949) şi L.C. van der Vlugt (Rotterdam, 1894—1936) — „Proiect pentru fabrica Van Nelle din Rotterdam".



**385.** Johannes Brinkman şi L. C. van der Vlugt — „Rotterdam, Fabrica van Nelle" (1928—1930).

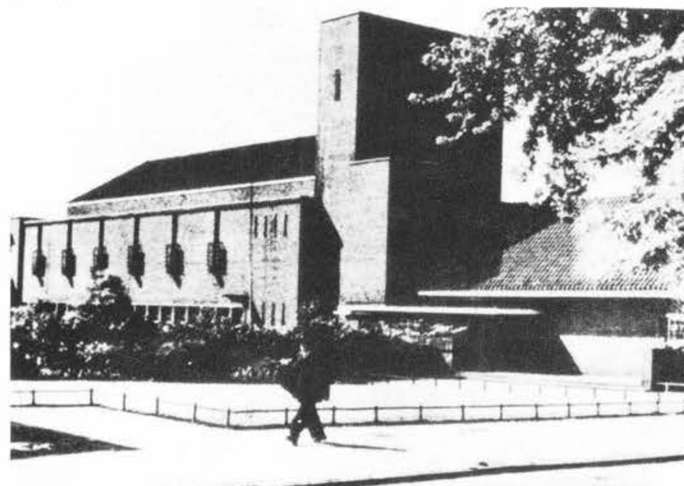


**386.** Willem Dudok (Amsterdam, 1884) — „Hilversum, şcoala Vondel" (1928—1929).

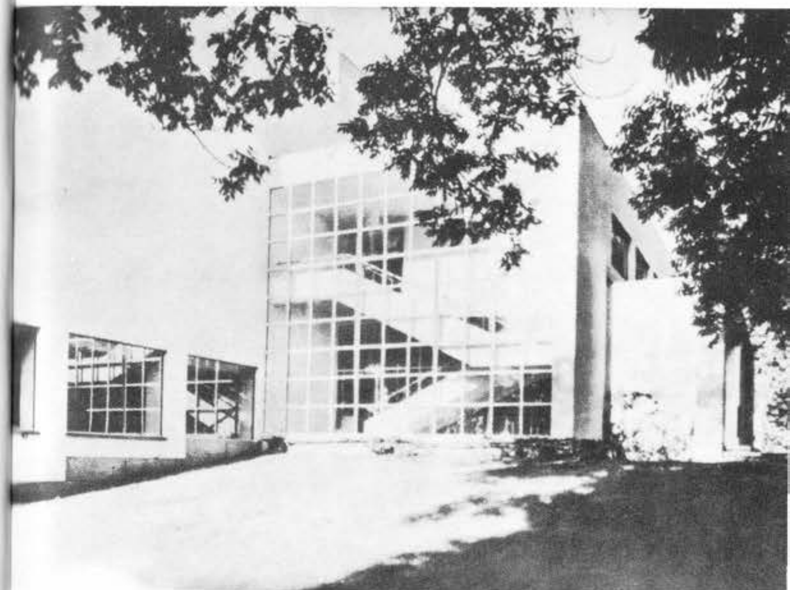


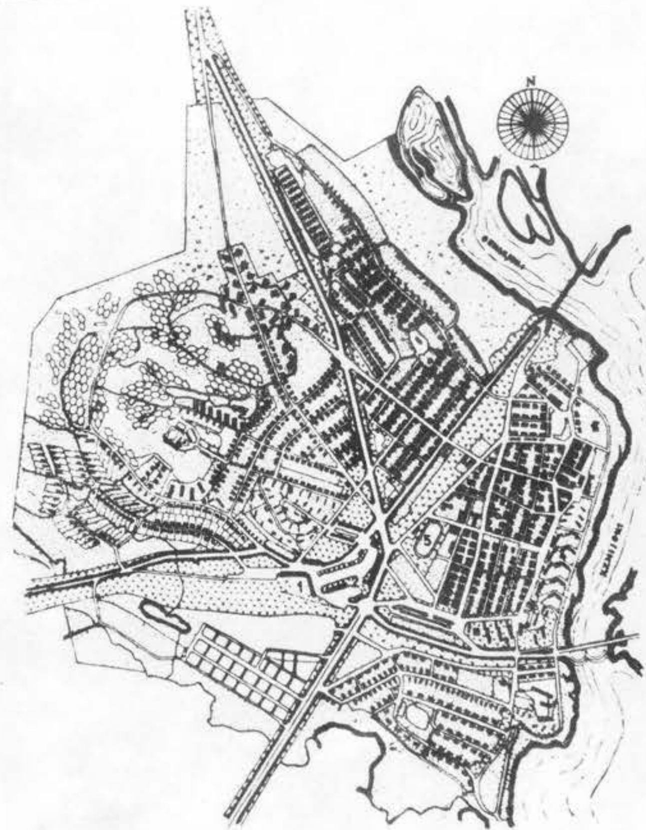
**387.** Willem Dudok — „Hilversum, Primăria“ (1924—1930).

**388.** Willem Dudok — „Hilversum, școală pe Rembrandtlaan“ (1919).



**389.** Alvar Aalto (Kuortane, Finlanda, 1898) — „Vijpuri, Biblioteca“ (1927—1935), exterior al casei cu scări.





**390.** Alvar și Aino Marsio (m. 1948) Aalto — „Planul de sistematizare al orașului Rovaniemi" (1945).

Capitolul V

# ARTA CA EXPRESIE

## Expresionismul

Arta germană de la începutul secolului al XX-lea se numește în mod curent expresionistă. În realitate, expresionismul este un fenomen european cu două nuclee distincte: mișcarea franceză a *fovilor* (fiare) și mișcarea germană *Die Brücke* (Podul). Cele două mișcări iau naștere aproape concomitent în 1905 și se dezvoltă în *cubism* în Franța (1908), și în curentul *Der Blaue Reiter* (Cavalerul albastru), în Germania (1911). Originea lor comună provine din tendința antiimpresionistă care ia naștere chiar în sînul impresionismului ca o conștiință și depășire a caracterului său esențial senzorial și care se manifestă spre sfîrșitul secolului al XIX-lea cu Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch, Ensor.

Textual, noțiunea de *expresie* are un sens contrar *impresiei*. Impresia este o mișcare orientată dinafară înăuntru, este realitatea (obiectul) care se imprimă în conștiință (subiectul). Expresia este o mișcare inversă, dinăuntru în afară ce poartă subiectul care se va imprima pe sine în obiect. Este poziția antitetică celei a lui Cézanne, însușită de Van Gogh. Față de spectacolul realității, impresionismul manifestă o poziție *sensitivă*, *expresionismul* o atitudine *volițională* uneori chiar agresivă. Fundamentală rămîne întîlnirea subiectului cu obiectul și, deci, înfruntarea directă

a realului. Indiferent dacă subiectul poartă în sine realitatea, subiectivizînd-o, sau se proiectează asupra realității, obiectivizîndu-se. Expresionismul se manifestă în opoziție cu impresionismul, dar implicit îl recunoaște. Ambele curente, expresionismul, cît și impresionismul sînt mișcări *realiste*, care cer *angajamentul* total al artistului în problema realității, chiar dacă primul o rezolvă pe planul cunoașterii, iar al doilea, pe planul acțiunii. Se exclude în schimb ipoteza simbolistă a unei realități situată dincolo de limitele existenței umane, transcendente, care se poate întrezări numai în simbol sau se poate imagina în vis. Încă din acest moment se conturează, astfel, contrastul dintre o artă *angajată* care tinde să se imprime profund în situația politică, și o artă de *evadare* care se consideră străină și superioară istoriei. Numai prima (tendința expresionistă) pune problema raportului concret cu societatea, și deci a *comunicării;* cea de a doua (tendința simbolistă) o exclude, se manifestă ca *necomunicabilă*, sau subordonează comunicarea cunoașterii unui *cod* (simbolul) cunoscut de puțini inițiați.

Expresionismul nu se naște în contrast cu curentele moderniste, ci în interiorul acestora, ca depășire a complexității lor, ca disociere a îndemnurilor autentic progresiste de retorica progresistă, ca o concentrare a cercetării problemei specifice a rațiunii de a fi și a funcției artei. Se are în vedere trecerea de la cosmopolitismul modern la un internaționalism universal (negată deja de socialismul „științific"), ci pe depășirea dialectică a contradicțiilor istorice, pornind, bineînțeles, de la tradițiile naționale. Opera lui Cézanne, a cărei imensă importanță începe să fie apreciată abia atunci, punea premisa esențială: dacă orizontul artei culminează cu acela al conștiinței, nu mai pot exista perspective istorice univoce. Chiar și pictura lui Van Gogh era o descriere recentă și tulburătoare. Van Gogh identifica arta cu unitatea și totalitatea existenței, fără să fie posibilă o deosebire între simț și intelect, între materie și spirit. Tema existenței este urmărită cu insistență



de cei doi mari gînditori a epocii, Bergson și Nietzsche, care exercită o influență profundă asupra mișcării franceze a *fovilor* și asupra celei germane — *Brücke*. Pentru Bergson, conștiința este, în sensul cel mai larg al termenului, viața; nu o prezentare imobilă a realului, ci comunicarea continuă, vie, între obiect și subiect. Viitorul, atît al fenomenelor, cît și al gîndirii este determinat de un *impuls vital*, unic, intrinsec, creator. Pentru Nietzsche conștiința este tot existență, dar înțeleasă ca voință de a exista în lupta împotriva rigidității schemelor logice, ca inerție a trecutului care oprimă prezentul, ca un caracter negativ total al istoriei. Dacă nu putem nega faptul că mișcările *fovilor* și *Brücke* sînt încă în raport cu tradițiile plastice naționale respective, prezentîndu-se, una ca un fenomen tipic francez, iar cealaltă ca un fenomen tipic german, trebuie să excludem, atît la una cît și la cealaltă, o intenționalitate naționalistă. Artiștii iau conștiință de acele tradiții diferite cu scopul precis de a le depăși pentru a da viață unei arte *istoric* europene. Curentul *fovilor* nu ar fi luat naștere, dacă nu s-ar fi strecurat la sfîrșitul secolului în situația culturală franceză — caracterizată prin interesul manifestat pentru cunoașterea și orientarea fundamental clasică a impresionismului — tendințe de proveniență nordică și cu un pronunțat accent romantic: anxietatea religioasă (dar nu catolică, protestantă) a lui Van Gogh și fatalismul, ideea predestinării, neliniștea kierkegaardiană a lui Munch. Curentul *Die Brücke* nu ar fi luat naștere, dacă și cultura germană nu ar fi elaborat în cursul secolului al XIX-lea o teorie a artei, în care impresionismul se încadra pentru ceea ce era realmente: nu un verism banal, ci o cercetare riguroasă asupra valorii experienței vizuale ca prim moment esențial al raportului dintre subiect și obiect și ca bază concretă, nu metafizică de data aceasta, a conștiinței. Cerința fundamentală a expresionismului *fovilor* și a curentului *Die Brücke*, este soluția dialectică și concluzivă a contradicției istorice dintre clasic și romantic, înțelese drept

„constante", respectiv, ale unei culturi latino-mediteraneene și ale unei culturi germano-nordice. Pentru Matisse, personalitatea cea mai importantă a grupului *fovilor*, soluția este luată din clasicitatea originală și mitică, universală, dar tocmai de aceea lipsită de conținuturile istorice ale clasicismului. Pentru artiștii din grupul *Die Brücke* soluția este dată de un romantism înțeles drept condiție profundă, existențială a ființei umane: nerăbdarea de a poseda realitatea, teama de a fi tîrîți și stăpîniți de realitatea pe care o înfruntăm. Fiecare din cele două curente tinde să cuprindă și să rezolve cerințele celuilalt. Dar a depăși conținuturile istorice nu înseamnă a te situa în afara și deasupra istoriei, ci a înțelege că o istorie modernă nu poate, nu trebuie să mai fie o istorie a națiunilor. Excluzînd referirea la moștenirea trecutului, numai pentru a o depăși, rațiunea istorică a celor două curente paralele este angajamentul de a înfrunta în mod hotărît, conștient, situația istorică actuală. Or, tocmai aici începe conflictul cu o societate care nu voia o divergență armonioasă, ci exasperată, între cultura latină și cultura germană, aceasta, și pentru a justifica, cu motive ideale disputa — care ar fi dus foarte repede la război — pentru hegemonie economică și politică în Europa.

Grupul *fovilor* este eclectic și nu are un program precis, în afara aceluia de a se opune decorativismului hedonist al curentului *Art Nouveau* și inconsistenței formei, evaziunii spirituale a simbolismului. În jurul lui HENRI MATISSE
294. (1869—1954) s-au strîns: A. MARQUET (1875—
299. 1947), K. VAN DONGEN (1877—1968), R.
295. 297. DUFY (1877—1953), A. DERAIN (1880—1954),
341. 296. O. FRIESZ (1879—1949), G. BRAQUE (1882—
298. 1963), M. VLAMINCK (1876—1958). Din grup
nu face parte dar se alătură cercetării, sculptorul
283. A. MAILLOL (1861—1944), care înțelege mai
bine decît ceilalți că studiul cromatic al lui Matisse este și un studiu plastic asupra posibilităților constructive sau portante ale culorii. Deși *fovii* nu se temeau de lipsa de popularitate, nici de scandal,



nu aveau un crez ideologic. Polemica lor socială era implicită în poetica lor. Poate din cauza aceasta rămîn în afara grupului doi pictori care evoluau,
de asemenea, în sens expresionist: G. ROUAULT 301, 463
(1871—1958), care, pornind de la pauperismul evanghelic predicat de Leon Bloy, denunță fariseismul și ipocrizia societății ce se declara creș-
tină, și tînărul PABLO PICASSO (1881—1973) 300, 562
a cărui reacție morală față de mistificarea socială este atestată de picturile din perioadele albastră și roz. Atît unul, cît și celălalt, preferă violenței vizuale a *fovilor*, semnul caustic și mușcător al lui Toulouse și cel agresiv al lui Daumier. Dar tocmai Picasso va fi acela care va produce criza mișcării *fovilor* și va deschide prin *cubism* faza hotărît revoluționară a artei moderne.

Deși concep arta ca pe un impuls vital, *fovii* încep să înfrunte critic o serie de probleme specifice picturii. Dincolo de sinteza realizată de Cézanne, există o singură posibilitate: să se rezolve dualismul senzație (culoare) — construcție (forma plastică, volumul, spațiul) potențînd construcția în culoare. Principalul obiectiv al studiului era, deci, funcția plastico-constructivă a culorii, înțeleasă ca element structural al viziunii. Alături de concepția extensivă a lui Cézanne, exista concepția restrictivă a neoimpresioniștilor, care reduceau viziunea la știință, lăsînd astfel o largă marjă viziunii neoptice (onirică, simbolică etc.). Acesteia i se opune concepția lui Van Gogh, care nu mai era cognitivă, ci etică. Elementul comun între Cézanne, Signac și Van Gogh era *descompunerea* imaginii naturale, sau a „motivului" pentru a evidenția procesul de agregare, structura imaginii pictate. Ei pictează, într-adevăr, cu trăsături de penel detașate, nete, precise, dispuse într-o anumită ordine sau ritm, care dau sensul materiei concrete, al culorii, și al construcției *materiale* a imaginii. Cercetarea *fovilor* este îndreptată tocmai asupra naturii acelei ordini sau acelui ritm, care pentru Cézanne era ordinea intelectuală a conștiinței, pentru Signac, legea optică a efec-

telor de lumină, iar pentru Van Gogh, ritmul profund al existenței traduse în gest.

Ceea ce vor să lămurească *fovii*, este structura autonomă, autosuficientă a tabloului ca realitate *per se*, după cum, pentru André Gide (corespondentul literar al lui Matisse), un roman este un sistem autonom și închis a cărui lege structurală nu este nici verosimilul întîmplării povestite, nici coerența psihologică a personajelor. Dacă *fovii* încearcă, totuși, să combine descompunerea *analitică* a lui Signac cu descompunerea *ritmică* a lui Van Gogh, aceasta constituie o dovadă că urmăresc să ajungă la unitatea dintre structura obiectului și cea a subiectului, adică să stabilească între interior și exterior acea continuitate și acel circuit de mișcare, ce în gîndirea lui Bergson purta denumirea de „elan vital" sau „evoluție creatoare". Faptul că această unitate nu poate fi obținută decît în artă, deoarece arta este realitatea care se *crează* din întîlnirea omului cu lumea, dovedește absoluta necesitate a artei în orice context social, antic sau modern, propriu nouă sau exotic. O civilizație fără artă ar fi lipsită de conștiința dintre obiect și subiect, de unitatea fundamentală a realului.

În această împrejurare se ivește problema lui Gauguin. Murise cu cîțiva ani în urmă (1903) în Tahiti, unde se dusese să caute o civilizație în care „creația" artistică să nu fie nici anacronică, nici nepotrivită. El considera, deci, civilizația istorică incapabilă să producă și să se bucure de artă. Era o judecată dură, dar motivată: acolo unde viitorul societății este *progresul*, nu poate exista *creație*, deoarece nu se poate crea decît pornind de la nimic, punîndu-te în condiția *primitivilor*. Că societatea contemporană era o societate a progresului, era clar. Prin urmare, nu existau decît două posibilități: să urmezi exemplul lui Gauguin, sau să impui cu forța societății progresului creația artistică. Pusă în fața realității autonome, absolute a operei de artă, societatea ar fi reacționat pozitiv sau negativ, dar nu ar fi putut să nu ia cunoștință de ea. Luînd cunoștință de ea, ar fi



recunoscut că, dacă în mijlocul ei se poate regăsi condiția *primitivului* și se poate crea, atunci legea progresului nu este absolută. A-l repatria pe Gauguin, a-l readuce în lumea din care se exilase de bună voie și a-l aclama acum ca pe un salvator sau un profet — iată un alt scop al poeticii *fovilor*.

Este limpede că *Bucuria de a trăi* a lui Matisse 302
(1905—1906) vrea să fie o imagine de mit a lumii așa cum am dori să fie: o epocă de aur, în care nu există deosebire între ființele umane și natură, totul comunică și se asociază, persoanele se mișcă liber ca și cînd ar fi făcute din aer, în care singura lege este armonia universală, dragostea. Cu un gest care poate stîrni mirare, Matisse recuperează marea decorare clasică a lui Puvis de Chavannes, dar o eliberează din încorsetarea clasicismului istoric sau neoumanist, o extinde la un clasicism universal. Decorare? Desigur că arta este făcută pentru a împodobi, nu templul, palatul regal sau casele nobililor, ci viața oamenilor. Matisse ajunge, însă, la acest lirism pur prin critica istorică. Reia tema clasică și „mediteraneană" din *Fetele care fac baie* a lui Cézanne și o combină cu cea a mitologismului primitiv, oceanic, al lui Gauguin. Elimină din viziunea lui Cézanne tot ceea ce era încă profunzime în spațiu, soliditate plastică a corpurilor, evită pînă și continuitatea suprafeței, deoarece planul este încă o delimitare a spațiului. Regăsește astfel, dincolo de Cézanne însuși, culoarea cristalină, transparentă, strălucitoare a impresionismului, care nu mai este condiționată de vioiciunea senzației vizuale. Deoarece imaginea nu mai este o „reflectare" a lucrului, ea are aceeași realitate ca și lucrul. În universul imaginilor nu există alegorii, metafore, simboluri. Deoarece nimic nu are o semnificație definită, nu poate exista o transpunere de semnificații. Nu poate exista nici măcar deosebirea între frumos și urît, care se poate aplica numai lucrurilor în funcție de plăcerea sau durerea pe care o provoacă omului, dar nu și imaginilor, care se află dincolo de orice posibilitate de judecată. Ca și Gide,

Matisse gustă toată *hrana pămîntului (les nourritures terrestres)*, a alege ar însemna a renunța.

Pare greu de împăcat clasicitatea, impresionismul universal al lui Matisse, cu calificativul de expresionist. Dar expresia bucuriei nu este mai puțin expresia grijii de a trăi, iar bucuria de a trăi se poate exprima fără a reprezenta viața. Matisse nu introduce în tablou echilibrul, simetria naturii. Întregul său proces *auditiv*, fiecare culoare le susține, le impulsionează pe celelalte într-un *crescendo* fără sfîrșit. Fiecare culoare, în context, este mult mai mult decît izolată, ca simplă nuanță, iar tabloul nu este terminat decît atunci cînd fiecare culoare a atins limita gamei și se acordă cu celelalte la maximum de valoare. Sînt zone netede, luminoase, extinse. Hotarul dintre zone nu este o limită, ci o relansare, astfel că fiecare culoare colorează prin ea însăși întregul spațiu, adăugîndu-se celorlalte. Liniile nu sînt contururi, ci arabescuri colorate care asigură circulația, înrourarea coloristică a întregului țesut pictural. Este o vorbire fără verbe și substantive, numai cu adjective. Nu este, deci, retorică, deoarece adjectivele nu constituie elogiul adus lucrurilor (care nu există), ci efuziune a sufletului. Dacă există muzică fără cuvinte, de ce nu ar exista și o pictură fără lucruri? Dar atunci este clar că pictura lui Matisse nu este clasică. Clasicitatea sa nu este altceva decît depășirea unui romantism de fond, răsturnarea polemică a melancoliei romantice. În afară de Cézanne, artistul de care Matisse se simte cel mai apropiat în ceea ce privește idealul, nu este Ingres, ci Delacroix. Picasso, marele său rival, va fi acela care va pune pe tapet problema Ingres. Dar Picasso, am văzut deja, este un moralist, nu poate renunța la gestul autoritar al judecății: trebuie să facă diferențierea și să aleagă între frumos și urît, între bine și rău.

Neprevăzută, contrară, dar în mod cert calculată, atitudinea lui Picasso a determinat în 1907, criza *fovilor*. Pînă în acel moment, Picasso rămăsese la periferia evenimentelor. Se limitase să dezvăluie, cu rafinamentul intelectual al desenului



său, frumusețea ambiguă și parcă singulară a divinităților exilate și necunoscute, a ființelor pe care societatea le exclude din propria sa ordine constituită (acrobați, arlechini, hoinari), deoarece nu le înțelegea, sau se temea de noblețea lor înnăscută. Acum, cu *Domnișoarele din Avignon* 563
contestă cea mai ambițioasă operă a lui Matisse, *Bucuria de a trăi*, demonstrînd cum un tablou 302
poate să răstoarne și să schimbe semnificația în însuși actul realizării sale, în funcție de un eveniment sau de o oarecare faptă umană. Dacă pictura este existență, este expusă la toate riscurile și eventualitățile existenței. Putea să pară un act tardiv, extremist, de asociere la grupul *fovilor*. În realitate era însă, primul act al revoluției al cărei conducător va fi însuși Picasso: *cubismul*. În fața faptului nou și tulburător, *fovii* sînt constrînși să ia hotărîri, care duc la dezmembrarea grupului. Matisse, ca un condotier înfrînt în mod onorabil, se retrage din luptă. Pînă la sfîrșitul zilelor sale va fi marele senior al picturii, sensibil întotdeauna la ceea ce se petrece, dar hotărît să nu se mai lase prins în jocul curentelor. Opune calitatea superioară, inalterabilă a picturii sale, aflată acum în afara evenimentelor istorice, agitației frenetice, transformării stilistice a lui Picasso, care vrea să fie protagonistul și arbitrul istoriei, întotdeauna gata să tragă foloasele, să ia hotărîri nesăbuite în situații dificile.

Dufy urmează, pe un plan mai restrîns, exemplul lui Matisse. Se izolează, se dedică bel-cantoului, își etalează talentul mai mult strălucitor decît profund, improvizînd variațiuni foarte elegante pe tema arabescului cromatic. Și Maillol, care pornise de la Renoir și găsise echivalentul plastic al culorii lui Matisse, se mulțumește cu echilibrul dobîndit între plenitudinea formei și spațialitatea solară a „naturii mediteraneene". Dacă el a eliberat, efectiv, clasicismul sculpturii de versiunea academică, restrînsă, nu a reușit să elibereze sculptura de clasicism și să facă din ea o artă modernă, Vlaminck și Friesz, acum cînd publicul și piața caută „modernul", abandonează studiul an-

gajat, pentru un succes facil. Van Dongen încearcă să recupereze prin expresioniştii germani, de care se ataşează, causticitatea pierdută a *fovilor*, dar se serveşte de aceasta numai pentru a corecta, cu o nuanţă de amărăciune, mondenitatea portretelor sale din „societatea aleasă" pariziană. În ceea ce-l priveşte pe Braque, care dintre *fovi* fusese cel mai fidel lui Cézanne, acesta sesizează imediat sensul situaţiei. Trece fără nici o ezitare de partea lui Picasso şi, împreună cu el, va fi în fruntea mişcării revoluţionare care se năştea: *cubismul*.

*Die Brücke* este un grup mai compact, o adevărată comunitate de artişti, cu un program scris,
304, 327, nu cu mult diferit de acela propus de *Werk-*
340, 342, *bund*. Figurile reprezentative sînt: E. L. KIRCH-
343. 330. NER (1880—1938), E. HECKEL (1883—1970),
308, 331, E. NOLDE (1967—1956), K. SCHMIDT-ROTT-
346, 348. LUF (1884) M. PECHSTEIN (1881—1955), O.
305, 332. MÜLLER (1874—1930), sculptorul E. BARLACH
306, (1870—1938).

307, 333. În Germania situaţia era confuză: dincolo de
329. 309. platul naturalism academic, susţinut de mediul conservator al Germaniei lui Wilhelm, reflexele şterse ale impresionismului francez se amestecau cu veleităţi simboliste şi preexpresioniste ale *secesiunii* din München. Grupul *Die Brücke* propune blocul „elementelor revoluţionare şi în fierbere" pentru a face front comun împotriva „impresionismului". Se face aluzie mai mult la repercusiunile germane sleite, decît la marii impresionişti francezi, iar dintre aceştia este exceptat Cézanne, căruia i se recunoaşte angajamentul constructiv, rigoarea aproape filozofică. Cu toate acestea, antiteza cu viziunea impresionistă este profundă. Realismului care *imită*, i se opune un realism care *creează* realitatea. Pentru a fi o creaţie a realului, arta trebuie să facă abstracţie de tot ceea ce este preexistent actului artistului, trebuie să pornească de la nimic. Experienţa pe care artistul o are despre lume nu este, la origine, diferită de aceea a oricărei alte persoane. Aceasta este materia asupra căreia acţionează artistul. Temele expresioniştilor germani sînt luate, în general, din cronica vieţii



de toate zilele (strada, lumea cafenelelor etc.). Cu toate acestea, în operele lor se observă un fel de şovăială, de duritate nedisimulată, ca şi cînd artistul n-ar mai fi desenat sau pictat niciodată înainte de acel moment. Deoarece este respins orice limbaj prestabilit, exprimarea este în mod voit forţată, excesivă, fără estompări. La originea limbajului nu se află cuvinte care *să aibă* o semnificaţie, ci numai sunete care *dobîndesc* o semnificaţie. Expresionismul german vrea să fie tocmai o cercetare asupra genezei actului artistic, asupra artistului care împlineşte, şi, în consecinţă, asupra societăţii căreia artistul i se adresează.

Dacă la origine nu se află cuvîntul (reprezentarea), ci acţiunea, prima problemă o constituie execuţia, adică tehnica. Pentru impresionişti, ca şi pentru clasici, tehnica era mijlocul prin care se reprezintă o imagine. Dar dacă acţiunea trebuie să fie creatoare, nici imaginea optică sau mintală nu poate preexista acţiunii. Imaginea nu există, ea se realizează, iar acţiunea care o realizează comportă un procedeu, o tehnică. Este un punct fundamental care explică orientarea ideologică, tipic populară a mişcării. Tehnica nu este născocire sau ceva personal, este muncă. Fiind înainte de toate muncă, arta nu este legată de cultura speculativă sau intelectuală a claselor conducătoare, ci de cultura practico-operativă a claselor muncitoare. Dacă arta vine apoi şi realizează aspiraţia creatoare a muncii omului, ea se deosebeşte cu atît mai mult de munca mecanică ce depinde de caracterul raţional sau de logica unei culturi intelectuale. Cu alte cuvinte, dacă munca industrială se supune legilor raţionale, munca artistului, ca moment suprem al culturii poporului, este în mod necesar neraţională. Ea se naşte, deci, din experienţa unei practici îndelungate, care s-a transformat, pînă la urmă, în atitudine morală. În felul acesta se explică importanţa deosebită care se atribuie graficii şi în special xilogravurii, chiar şi faţă de pictură sau sculptură. Structura imaginii picturale sau plastice a expresioniştilor germani intră în discuţie

numai căutîndu-i-se originea în gravurile în lemn. Tehnica xilogravurii este veche, artizanală, populară, profund înrădăcinată în tradiția plastică germană. Mai mult decît o tehnică în sensul modern al cuvîntului, ea reprezintă un mod obișnuit de exprimare și comunicare prin imagine. Și tocmai această identitate de expresie și de comunicare este importantă: expresia nu este un mesaj misterios pe care artistul îl comunică în mod profetic lumii, ci comunicare de la om la om. În xilogravură, imaginea se obține scobind într-un material dur care rezistă acțiunii mîinii și a fierului, presărînd apoi cu cerneluri părțile scoase în relief și, în fine, presînd cu presa matrița pe hîrtie. Imaginea poartă urmele acestor operații manuale în efortul moderat al semnului, în rigiditatea și în caracterul unghiular al liniilor, în amprentele evidente ale fibrelor lemnului. Nu este o imagine care se eliberează de materie, ci dimpotrivă, se imprimă în ea cu putere. Imaginea păstrează această caracteristică și în pictură, unde se leagă de pasta densă și încrustată a culorii în ulei, sau de pata întinsă a acuarelei, ca și în sculptură, unde se contopește cu blocul compact de lemn scobit cu dalta, sau de piatră cioplită cu ciocanul.

Deoarece opera nu reproduce, ci materializează direct imaginea, pictorul nu este nevoit să aleagă culorile după un criteriu de verosimilitate. El poate da figurilor sale culoarea roșie, galbenă, sau albastră, tot cum sculptorul este liber să o facă în lemn sau în piatră. Este un proces de atribuire a semnificației prin culoare, analog aceluia prin care, în ceea ce numim *imagerie* populară, diavolul este roșu sau verde, îngerul alb, sau albastru deschis. Atributul implică o judecată, o atitutide morală sau afectivă asupra obiectului căruia i se aplică. Pentru că judecata este percepută odată cu obiectul, ea se manifestă ca *deformare* sau distorsiune a obiectivului. Deformarea expresionistă, care la unii artiști devine chiar agresivă sau jignitoare (de exemplu, la Nolde), nu este deformare optică. Ea este determinată de factori subiectivi



(intenția cu care se înfruntă realitatea prezentă) și obiectivi (identitatea imaginii cu o materie rezistentă sau refractară). Ca și *fovii*, expresioniștii germani își însușesc ca punct de referire arta primitivilor. Cu toate acestea, în fetișurile negre, ei nu văd simbolurile miturilor din trecut, creațiile unei civilizații autentice. Văd doar munca umană în starea pură, sau de plină creativitate. Sculptorul a luat un trunchi de arbore și, sculptîndu-l, i-a dat o semnificație, a făcut din el un zeu, nu imaginea unui zeu, ci un zeu în persoană. Nu a reprezentat invizibilul cu ajutorul vizibilului și nici nu a relevat semnificația ascunsă a trunchiului. Cu forța magică a tehnicii sale, el a constrîns totalitatea *sacrului* să se identifice cu un *fragment* din realitate. Este un proces cu caracter demonstrativ, dar ambiguu. Dealtfel, ambiguă este întreaga poetică a expresioniștilor germani. Ei nu renunță la ambiguitate, deoarece însăși condiția existențială a omului este considerată ambiguă. Deformarea expresionistă nu este caricatura realității, ci *frumusețea* care, trecînd de la dimensiunea idealului la cea a realului, inversează propria sa semnificație, devine *urîțenie*. Poetica expresionistă care rămîne, totuși, fundamental idealistă, este prima poetică a *urîtului*. Dar *urîtul* nu este altceva decît un *frumos* decăzut și degradat. Își păstrează caracterul *ideal*, așa cum îngerii răzvrătiți își păstrează caracterul supranatural, dar cu amprenta negativă a demoniacului. Or, pentru expresioniștii germani, condiția umană este tocmai aceea a îngerului căzut. Există, deci, o dublă mișcare: coborîre și degradare a principiului spiritual sau divin, care, devenind fenomen, se unește cu principiul material; ascensiune și sublimare a principiului material pentru a se uni cu cel spiritual. Acest conflict în acțiune determină dinamismul, esența *dionisiacă*, *orgiacă* și tragică, în același timp, a imaginii, și semnificația sa dublă de *sacru* și *demonic*.

Polemica socială a expresioniștilor germani nu se oprește, însă, la faptul că artistiul renunță la calitatea de intelectual burghez pentru aceea de

muncitor, om din popor. Burghezia este acuzată ca fiind responsabilă de neautenticitatea existenței sociale, de nereușita inițiativelor, de ceea ce la Nietzsche era negativitatea totală a istoriei. Dacă pentru a exista, trebuie să vrei să exiști, a lupta pentru a exista este un semn că în lume există forțe negative care se opun existenței. Existența era autocreațiune, dar dacă mecanismul muncii industriale este anticreator, datorită acestui fapt este și distructiv. Distruge societatea, împărțind-o în clase conducătoare și conduse; distruge sensul muncii umane, separînd concepția de execuție, distruge, pînă la urmă, întreaga omenire prin război. A lua totul de la capăt înseamnă a se reface *ex novo* societatea. Se înțelege, astfel, de ce expresioniștii germani insistă pînă la obsesie asupra temei sexului. La baza societății stă raportul bărbat-femeie și tocmai acesta este deformat și prezentat de către societatea modernă ca pervers, negativ, alienat. Societatea industrială va oscila fără scăpare între alternativa de dorință de putere și complexul de frustare. Numai din condamnarea totală a muncii necreatoare impusă omenirii poate înflori o nouă civilizație. Numai arta ca muncă pur creatoare va putea săvîrși minunea: să convertească *în frumos* ceea ce societatea pervertise *în urît*. De aici, tema etică fundamentală a poeticii expresioniste: arta nu este numai dezaprobare a ordinii sociale constituite, ci și dorința și angajamentul de a o schimba. Arta este, deci, o datorie socială, un serviciu de îndeplinit.

Austria reintră în orbita culturală germană, dar tempoul său istoric este mai lent. În îndelungatul apus al imperiului habsburgic, societatea ierarhică se dizolvă, nu se întrezărește începutul unei so-
310 cietăți noi. E. SCHIELE (1890—1918) dezvoltă în sens expresionist, cu accente aspre de disperare, melancolia lui Klimt. Este o coborîre în profunzimea psihicului, o căutare a morții la rădăcina existenței însăși. Nu întîmplător un mare
311 desenator și ilustrator, A. KUBIN (1877—1959), explorează domeniul vag și nemărginit al visului,



tocmai cînd, tot la Viena, Sigmund Freud își întemeia cercetarea sa psihanalitică pe studiul activității onirice.

O. KOKOSCHKA (1886—1980), pornind de la 314, 347, 349.
Klimt, intră repede în legătură cu expresioniștii germani. Dar studiul său este critico-analitic, în profunzime, fără perspective de eliberare „creatoare". Pentru a atinge nivelul „vieții" trebuie să ataci straturile formate din tot ceea ce este numit în mod comun „viața", ajungînd acolo unde existența individuală se dizolvă în „tot". Și pentru Kokoschka problema societății se naște o dată cu raportul originar bărbat-femeie. Dar dragostea și moartea comunică între ele și individul se *reîntoarce* și pe această cale la confuzia „totului" (arta ca *reîntoarcere* în sînul existenței este și tema poeticii lui Rilke, marele poet austriac). Libertin și în fond anarhic, Kokoschka nu crede nici în ordinea socială prezentă, nici în cea viitoare. Lumea este o multitudine de indivizi, un haos de atomi. Nimic nu se creează, nimic nu se distruge, nimic din ceea ce a fost nu poate să nu fie. Realitatea este haotică și tocmai pentru că nu există o structură care să le încadreze, fragmentele din care este constituită sînt mai vitale. Un tablou este o multitudine de semne colorate, atît de vii încît par că se mișcă pe pînză. Fiecare din aceste semne reprezintă o clipă trăită, care nu este redată, totuși, ca o amintire stinsă, ci ca o senzație imediată. Caracterele persoanelor portretizate în această perioadă sînt foarte bine definite, peisajele sînt „portretele" unor locuri bine individualizate. Dar punctul în care realitatea deosebită a *acelei* persoane sau a *acelui* loc prinde viață și trăiește este și acela al spargerii și al dezagregării sale în mișcarea moleculară a *totului*. Astfel, pictura lui Kokoschka se leagă, pe de o parte, de descompunerea formei specifică rococoului austriac, iar pe de alta, de impresionism. Pentru el nu mai există, însă, deosebire între obiect și subiect: lumea pe care o vedem este lumea în care trăim, care se mișcă în jurul nostru și în care ne mișcăm. Nu se mai pune problema formei sau a imaginii. Problema pe care Kokoschka

o pune pentru prima oară este aceea a semnului ca transcriere imediată a unei stări senzoriale sau afective.

Aruncînd o punte între expresionism și impresionism, pictura lui Kokoschka a avut un larg răsunet în Europa, mai ales după primul război mondial. Putea fi interpretată ca o nouă și convingătoare concepție europeană, fondată din punct de vedere istoric pe acel baroc tîrziu, care, ducînd la limita descompunerii orice limbaj al formei, stabilise, dacă nu un principiu de legătură, cel puțin o posibilitate de liberă circulație între culturile plastice europene. În acest sens ea a fost, de fapt,
312, 465 interpretată de către H. SOUTINE (1894—1943), unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai celebrei *Ecole de Paris*, care a adunat pictori din toate țările (mulți dintre ei evrei) în locul considerat, pe drept cuvînt, centrul iradiant al unei culturi plastice internaționale.

*Die Brücke* s-a dizolvat în 1913, cînd noul grup *Der Blaue Reiter* îndreptase deja cercetarea în direcția nonfigurativului. Ca pentru a contrasta cu această orientare mai puțin angajată în problematica socială pe care războiul pierdut o înăsprise, ia naștere curentul, încă tipic expresionist, numit *Neue Sachlichkeit* (*Noua obiectivitate*). Din acesta
315. 334. fac parte: M. BECKMANN (1884—1950), O.
317. 316. DIX (1891—1968), G. GROSZ (1893—1959). Beckmann este un pictor de formație clasică căruia îi plac marile, declamatoriile compoziții alegorice. Este un Hodler după treizeci de ani, care nu mai cîntă ascensiunea, ci prăbușirea apocaliptică a umanității. El răstoarnă viziunea: zeii căzuți (tema din *Götterdämmerung* a lui Nietzsche) devin monștri, dar urîțenia lor păstrează măreția și farmecul frumuseții pierdute. Dix a fost în pictură, ceea ce a fost în literatură Remarque, autorul romanului *Nimic nou pe frontul de vest*, cel care descrie lucid, crud, aproape fotografic, mizeriile, infamiile, macroscopica stupiditate a războiului. Procesul de demistificare a clasei conducătoare germane este dus mai departe de cel mai de seamă exponent al grupului, desenatorul și caricaturistul



politic Grosz. Din 1916 pînă în 1932, cînd persecuția nazistă l-a constrîns să se refugieze în Statele Unite, a dus o luptă politică înverșunată, atacînd și denunțînd cu un sarcasm aspru cercurile conducătoare militare și capitaliste responsabile de război. Nu recurge la inventivitate. Analiza rece a situației este suficientă pentru a dezvălui, sub masca respectabilității burgheze, perversiunea instinctelor, ascunsa sete de violență și de putere. El folosește cele mai moderne procedee de comunicare vizuală (inclusiv cubismul) pentru a sintetiza în aceeași figură aspectele contradictorii ale unei sociabilități exterioare și ale unei lipse de sociabilitate de fond. Este primul care descoperă în caracterul autoritar politic, în setea de putere, în cursa după bogății, simptomele nevrozei, ale unei nebunii periculoase și poate mortale.

Arhitectura expresionistă s-a dezvoltat în climatul agitat de după primul război mondial. Trebuia să se reconstruiască o societate aflată în descompunere. Forțele democratice voiau o economie de pace și de cooperare internațională, forțele reacționare o economie care să pregătească un nou război, revanșa. Arhitecții își dau seama că reprezintă spiritul „constructiv" al noii Germanii democrate, sînt conștienți de importanța politică a calității lor de tehnicieni responsabili. Se regrupează, se organizează, se încadrează în procesul revoluționar care se desfășura în țară (și care va fi înăbușit de nazism). Ei urmează, deci, exemplul „avangărzii" artistice ruse, care legase procesul de reînoire a artei de procesul revoluționar al societății. Se instituie un *Consiliu de lucru pentru artă*. Se formează *Grupul din noiembrie* (*Novembergruppe*) nucleu de cercetare și de experimentare edilitară și, în același timp, element de presiune care să determine statul să încurajeze noile experiențe în vederea unui urbanism ce trebuie să corespundă exigențelor de viață și de muncă ale poporului, care să nu mai fie subordonat profitului speculanților. Sufletul grupului este B. TAUT 318, 319.
(1880—1938). În realitate, la mișcare participă

320 toţi arhitecţii „moderni", de la cei mai vîrstnici ca
Poelzig şi Behrens, pînă la cei mai tineri, ca
321–323 H. SCHAROUN (n. 1893). Orientarea *Grupului din noiembrie* poate părea utopică, arbitrară, aberantă. Germania de după război avea nevoie de cu totul altceva decît de fantezii arhitectonice, de „oraşe alpine" greu de realizat, de „teatre de masă" imaginare în care s-ar fi realizat, în sfîrşit, visul, mai mult wagnerian decît expresionist, al „operei de artă totală", sinteză a tuturor artelor. *Grupul din noiembrie* a avut, însă, o viaţă scurtă. Curînd, conducătorii săi, ca Gropius şi chiar Taut, se situează în fruntea rigurosului raţionalism arhitectonic german. Este de relevat, totuşi, faptul că imediat după război s-a făcut apel la invenţie şi la creaţie ca antidot al depresiunii generale, că s-a deschis cîmpul experimentării formei mai lipsită de prejudecăţi, că s-a încercat să se folosească toate descoperirile modernismului arhitectonic, inclusiv cele ale lui Gaudí.

324– *Turnul Einstein* (1919—1923), opera lui E.
326, 376 MENDELSOHN (1887—1953), este cheia arhitecturii expresioniste. Arhitectul a individualizat funcţia specifică a edificiului (observator astronomic şi centru de cercetare ştiinţifică), a modelat blocul de ziduri conform funcţiei, aşa cum un sculptor modelează masele plastice ale statuii respectînd figura. Edificiul nu mai este conceput ca o combinaţie de planuri, ci ca un bloc unitar modelat şi adîncit. „Edificiul. . . constituia o integrare între utilaje şi ambianţa utilă, un fel de carcasă de zidărie şi ciment" (F. Borsi). În acelaşi fel, Mendelsohn realizează în construcţiile sale urbane soluţii formale, care corespund funcţiei *şi o exprimă* ca mişcare vitală integrată în dinamismul realităţii sociale. De la analiza diferitelor teme funcţionale se trece la determinarea sintezei lor, a funcţiei unitare ce cuprinde şi rezolvă în propriul său dinamism funcţiile particulare, iar de la sinteza funcţională la definiţia unei forme pe care o descarcă în spaţiu, devenind spaţiul vieţii sociale, oraşul. I se poate oare reproşa lui Mendelsohn un ton uneori emfatic sau exclamativ, un gust al „personajului" arhitectonic, care îl apropie de Beckmann? Nu este just să i se reproşeze că a concentrat interesul asupra realităţii obiectivo-funcţionale a fiecărui edificiu, neglijînd problema urbanistică generală. În realitate, Mendelsohn tinde să facă din edificiul funcţional un protagonist al scenei urbane, înlocuind astfel, prin evidenţa dinamismului funcţional, reprezentarea statică a „monumentelor".





Cu toate că nu a existat un curent expresionist, în adevăratul sens al cuvîntului, experienţa expresionistă a unora dintre cei mai mari arhitecţi moderni din perioada imediat următoare războiului a avut o deosebită importanţă pentru dezvoltarea ulterioară a arhitecturii. A deplasat problema funcţionalităţii din planul purei tehnici constructive şi a răspunsului la exigenţele practice, în planul unei funcţionalităţi vizuale sau de comunicare. A opus ideii unei arhitecturi care *interpretează* o anume realitate naturală sau socială, ideea unei arhitecturii care o *modifică* şi reliefează o realitate nouă. A fixat în *invenţie* o valoare de integrare a *proiectării* pure pe baza unor date obiective. A deschis arhitecturii europene posibilitatea unor raporturi mai strînse cu arhitectura lui Wright.

Faptul că agresivitatea imaginii expresionismului izvorăşte mai mult din realismul simbolic al lui Munch, decît din forma exasperată şi sfărîmată a lui Van Gogh, se poate constata din confruntarea acestui tablou cu *Marcella* de Kirchner.

Imaginea realist simbolică a lui Munch ia naştere la Paris, după 1885, din tendinţa de a depăşi pura vizualitate a impresionismului. Cu toate acestea, pe tînărul pictor norvegian nu-l interesează simbolismul lui Redon. În acest tablou tema fetei care „are revelaţia vieţii" şi care, dezbrăcată într-o încăpere goală, priveşte cu nelinişte spre viitor, spre destinul ei de femeie, descinde din pictura lui Gauguin. Desenul pătrunzător şi delicat, ce surprinde nu atît mişcările, cît tremurul nervos, tresărirea tainică a corpului, descinde însă, din opera lui Toulouse. Este surprins doar esenţialul: fata, patul, umbra fetei pe perete. Figura este reală,

cu mîinile și picioarele mari și puțin înroșite, ca la adolescenți, pieptul și brațele firave ca de fetiță, curba șoldurilor și a bazinului, plină, deja de femeie. Chipul, nesigur și speriat, vorbește despre tulburarea fetei cauzată de schimbarea pe care o simte în propria ei ființă. Și umbra este realistă, justificată de iluminarea frontală, puțin deplasată spre stînga. Cu toate acestea, acea umbră mărită care ia naștere din corpul fetei și care prinde formă și se impune ca o fantasmă, are un evident sens simbolic, este prefigurarea vieții viitoare. Și patul este realist, se vede amprenta, pare că se simte căldura lăsată de corp; toate acestea sînt o aluzie la ceea ce pentru Munch reprezintă cei doi poli ai existenței, dragostea și moartea.

Trecerea de la starea de fată la cea de femeie, al cărei destin este de a iubi, de a procrea, de a muri, nu este pentru Munch un eveniment fiziopsihologic, ci o problemă socială. În literatura scandinavă de la Ibsen la Strindberg, una din temele cele mai frecvente o constituie tocmai condiția socială a femeii, legătura profundă cu natura și speța, care limitează sau împiedică, însă, participarea sa la viața intelectuală și activă a societății moderne. Pînă aici tabloul lui Munch ar putea fi ilustrarea unei drame sau a unui roman. În acel sentiment de neliniște suspendată a figurii în spațiul gol, găsim primul semn al influenței existențialismului lui Kierkegaard în artă.

Faptul că agresivitatea imaginii expresionis- fără îndoială minuțioasă, a unei situații psihologice, ci concepția foarte nouă a valorii, a funcției simbolului. Simbolul este întotdeauna semnul unei interdicții, al unui tablou social, este modul de a exprima ceva ce nu trebuie spus în termeni clari. Această soră europeană, chiar nordică, a sălbaticelor ingenue ale lui Gauguin este deosebită prin faptul că se teme de destinul său, că știe că trebuie să se miște între cenzuri și interdicții, care vor reprima instinctele sale naturale și îi vor limita existența socială. Simbolul nu este ceva dincolo de realitate, este ceva mort care se amestecă cu viața. Societatea — spune Ibsen — este ca o



navă cu un cadavru la bord, iar cadavrul este simbolul-tabu.

Diferitelor simbolismuri ale timpului, de la spiritualismul lui Redon la alegorismul lui Böcklin, Munch le răspunde că nu poți scăpa de realitate evadînd în simbol. Realitatea este în întregime simbolică, nimic nu este mai real decît simbolul. Dragostea este sexul, moartea este cadavrul sau sicriul, societatea este mulțimea, cuvîntul este sunet nearticulat, urlet. În realitate, nimic nu are stabilitatea, claritatea și semnificația certă a formei, totul are nesiguranța, instabilitatea, inconsistența evenimentului sau a imaginii. Observăm la această figură extraordinara fluiditate a liniilor și a semnului, lipsa de alternanțe contrastante de umbră și lumină, de culori tari; totul, chiar și cele mai mici note grafice sau coloristice, face aluzie la continuitatea timpului, la trecerea vieții, la imposibilitatea de a schimba destinul. Dar tocmai pentru că este plină de simboluri neexprimate, imaginea este neliniștitoare, agresivă, periculoasă, ca acea umbră uriașă și amenințătoare, care în tablou este încă imaginea unei imagini. Imaginea nu trebuie să impresioneze prea mult ochiul, ci mai ales să-l pătrundă, să lovească în adîncime. Poate de aceea, concepția realistă a imaginii lui Munch, a avut consecințe hotărîtoare, mai mult decît în pictura expresioniștilor germani, asupra a ceea ce poate fi considerată drept cea mai modernă și mai eficientă tehnică a imaginii, cinematograful (mai ales asupra cinematografiei expresioniste și asupra regiei lui Dreyer și Bergman).

**ANDRÉ DERAIN**
**Femeie în cămașă**

**ERNST LUDWIG KIRCHNER**
**Marcella**

Afinitățile și divergențele dintre mișcarea franceză a *fovilor* și cea germană, *Brücke*, apar din confruntarea tablourilor *Femeie în cămașă*, de DERAIN și *Marcella*, de KIRCHNER. Motivul și interesul psihologic față de motiv sînt asemănătoare: cele două figuri care șed sînt aplecate

înainte; corpurile sînt abia schițate pentru a scoate în evidență, în prim plan, capul. Analog este și modul de a simplifica imaginea: zone largi de culori plate pe chipuri și pe fundal, cu contururi albastre, schematice, greoaie. În ciuda analogiilor evidente, structurile celor două tablouri sînt totuși diferite: impresionistă încă în pictura lui Derain, net expresionistă în aceea a lui Kirchner.

Derain vrea să încarce senzația vizuală cu o puternică emotivitate psihologică: datul senzorial trebuie să se traducă în stimul senzual. Recurge la violența figurativă a lui Van Gogh și la descrierea pătrunzătoare a lui Toulouse-Lautrec, dar structura tabloului rămîne fondată pe principiul impresionist al contrastelor simultane. Există puține culori fundamentale, variat gradate: verde și albastru (nuanțe reci), roșu (nuanță caldă). Variațiile tonale sînt evidente, culminează în albul cămășii; rozul aprins al peretelui relansează roșul ca de flacără al părului; paralel, în registrul tonurilor reci, verdele—albastru al fundalului relansează albastrul închis al ciorapilor. Sînt culori care nu redau o senzație vizuală, ci o reacție afectivă a artistului. Derain vrea să demonstreze că interesul psihologic extinde registrele cromatice mult dincolo de posibilitățile vizuale. Că acel roșu aprins și acel albastru-închis sînt cele două tonuri cheie ale compoziției coloristice este demonstrat de faptul că ele se regăsesc și pe axa mediană a tabloului și pe cea formată de brațe și de picioare.

Derain se folosește de juxtapunere de tonuri calde și reci pentru a face ca nici unul din cele două registre să nu domine compoziția. Exagerează expresia psihologică pînă aproape de caricatură, dar nu poate renunța la un echilibru tonal. Trebuie să blocheze efuziunea de tonuri, deoarece culoarea este și desen. Contururile albastre largi, pe brațe și pe piept, au o funcție plastică, în sensul că modelează marginal volumele. Contrapunerea tonală pe care este construit tabloul culminează în expresivitatea intensivă a feței: este toată numai gură și ochi, dar ochii sînt de un albastru închis ca ciorapii, gura este roșie-rumenie ca părul. Mîinile sînt mari, iar cea care iese în relief pe umbra albastră a cămășii este de-a dreptul exagerată. Acea pată mare roșie era necesară pentru echilibrarea albastrului cămășii (nuanță caldă pe nuanță rece). Cu toate acestea, Derain se servește de ea și pentru a introduce o notă de vulgaritate (iarăși Toulouse) în grația zveltă a figurii. Contrast vizual și contrast psihologic: pentru Derain, expresionismul *fov* este doar o intensificare a impresionismului.



Pe o temă foarte asemănătoare, Kirchner face un tablou amar, aproape neplăcut. Dar structura lui, deși mult mai puțin doctă decît a lui Derain, este nouă. Și acest tablou este realizat numai din cîteva tonalități fundamentale: roșii și galbene, verzi și albastre. Și aici totul culminează într-o notă albă: panglica din păr. Dar tonurile care în tabloul lui Derain se susțineau unul pe altul într-un *crescendo* luminos, aici par să se sustragă, par că se retrag, că refuză lumina. Corpul care, în tabloul lui Derain, era malițios disimulat și sugerat de umbra cămășii, aici este aproape distrus, este numai ceva gol, fragil și dureros de contractat sub chipul slăbit, devorat de enormitatea ochilor și a gurii, de masa părului lăsat în jos. Derain se folosea de contraste simultane pentru a pune figura în echilibru, în schimb Kirchner încearcă să o pună într-o stare de non-echilibru, care creează celui ce o privește o stare de jenă, aproape de neliniște. Contururile nu mai mediteazä raportul dintre figură și fundal, ele taie în viu, ca niște tăieturi de foarfece. Roșul și galbenul din fundal avansează, distrug aproape rozul cărnii. Pata de umbră din păr și din jurul gîtului este de un verde închis ca o zonă de gol, o gaură. Ca și contururile brațelor, ea pare săpată cu forța în suprafața plană, compactă a culorii. Este clar că aceste semne, că linia însăși a figurii au fost transmise picturii de către xilogravură; păstrează duritatea unei scobituri făcute de fier pe suprafața fibroasă și rezistentă a lemnului. Nivelarea și schematizarea imaginii par să trădeze originea sa de imagine *în negativ* făcută vizibilă prin tipar, prin presarea

cu presa. Este adevărat că Kirchner îi datorează lui Matisse modul său de a compune prin zone vaste de culori plate, dar insistența asupra liniilor drepte și a unghiurilor, și nu asupra curbelor, transformă expansiunea imaginii coloristice matissiene într-un efect contrar, de contracție. La Matisse, dealtfel, Kirchner a ajuns pe o cale care nu este aceea a impresionismului. La originea acestei figuri melancolice de adolescentă neliniștită se află Munch, cu neliniștea sa existențială, cu complexul său erotico-tragic de senzualitate și de culpă.

Figura lui Derain este o imagine perceptivă proiectată pe un ecran și comentată apoi prin subliniери, cînd galante, cînd ironice. Figura lui Kirchner este o imagine pe care pictorul *o exprimă* sau o extrage cu greu din sine, un fragment viu al propriei sale existențe. În ultima analiză este ceva neliniștitor și aproape monstruos de viu, pe care pictorul îl aduce pe lume, îl comunică: numai această descărcare de tensiune *volitivă* caracterizează structura expresionistă față de structura încă *reprezentativă* a impresioniștilor, *a fovilor*, a cubismului însuși.

**HENRI MATISSE**
**Hora**

Această mare compoziție, una dintre cele mai mari capodopere ale secolului nostru, este răspunsul senin, dar hotărît negativ al lui MATISSE dat cubismului triumfător. Arta (pare să spună el) poate pătrunde încă adevărurile supreme ale existenței, armoniile infinite ale universului. Este, probabil, singura activitate umană pe care o poate face, neputînd-o împiedica nici măcar ideile pozitiviste, practice ale societății contemporane.

Tabloul are o semnificație mitico-cosmică: solul este orizontul terestru, curba lumii; cerul are profunzimea albastră a spațiilor interstelare; figurile dansează uriașe între pămînt și firmament. Matisse contrapune cubismului, care analizează rațional obiectul, intuiția sintetică a întregului. Acesta este tocmai tabloul sintezei, al complexității maxime exprimată cu simplitate maximă. Este sinteza artelor: muzica și poezia se contopesc în pictură, iar pictura este concepută ca o arhitectură de elemente în tensiune în spațiul deschis, sinteză de reprezentare și decorare, de simbol și de realitate corporală, de volum, de linie, de culoare. Dar sinteza poate fi încă un calcul rațional. Trebuie mers mai departe, identificînd sinteza cu o frumusețe nemaivăzută și aproape monstruoasă, supranaturală, dincolo de naturalismul deosebit al frumosului clasic și al celui romantic. Trebuie să fie o frumusețe care să implice și să rezolve în sine și contrariul ei — urîțenia —, întrucît o frumusețe care nu are un contrariu nu este universală, și același model de frumusețe trebuie să fie valabil și pentru figuri, pămînt, cer. Frumosul, deci, nu poate fi o formă finită, ci continuă, ritmică. Figurile se alungesc și se îndoaie în ritmul care le transformă, iar frumusețea lor cosmică, și nu fizică, nu se poate separa de aceea a spațiului în care se mișcă. Așa cum nu poate exista un echilibru static, nu poate exista un ritm regulat, uniform. Ritmul trebuie să ia naștere în tablou (să observăm piciorul uneia dintre figuri care apasă pămîntul ca și cînd ar fi elastic, și cercul mereu tăiat și regulat al brațelor) și să urce încet, încet, la un *climax* de maximă intensitate, aducînd toate valorile (culori și linii) la o culme unde numai o sensibilitate excitată dincolo de propria limită le poate sesiza. Matisse acționează acum dincolo de toate registrele, de toate gamele, de toate acordurile cu care ochiul uman este obișnuit de experiența naturii: în dimensiunea ultrasensibilă, dar nu transcendentă a ultraculorilor. Aceasta era intenția sa. O dovedește o scrisoare în care scrie că a căutat „pentru cer un albastru frumos, cel mai albastru dintre albastruri (suprafața este colorată pînă la saturație, adică pînă la un punct în care apare, în sfîrșit, albastrul, ideea de albastru absolut) și același lucru este valabil pentru verdele pămîntului, pentru roșul aprins vibrant al corpurilor".

**EMIL NOLDE**
**Trandafiri roșii și galbeni**
**OSKAR KOKOSCHKA**
**Chamonix, Mont-Blanc**

Dintre expresioniștii germani, NOLDE este unul din cei mai angajați din punct de vedere religios și moral. În tablourile sale cu figuri deformarea atinge uneori violența invectivei și a urletului. Totuși, dintre expresioniști, el este acela care se apropie cel mai mult de impresioniști din nevoia de a fixa impulsurile sale interioare în imagini imediat perceptibile, care nu cer nici un efort de interpretare. Acest tablou ar putea fi considerat un omagiu adus lui Monet. Dar în operele pe care Monet le-a pictat în primii ani ai secolului al XX-lea, senzația vizuală tindea să se idealizeze în viziune poetică; în tablourile lui Nolde, ea se îngreuiază și exasperează. Ca dintr-o furie reprimată, florile devin mai roșii și mai galbene, iarba mai verde. Amestecul de culoare este dens, întunecat și strălucitor în același timp, ca și cînd ar străluci în întuneric. Fiecare timbru este forțat, ca și cînd ar voi să le predomine pe celelalte. Tușele urmăresc evoluția petalelor trandafirilor, a firelor de iarbă, ca pentru a reconstitui din senzația vizuală, nu noțiunea lucrului, ci lucrul însuși. Deformarea lui Nolde nu este o reprezentare căreia i se adaugă o judecată sau un comentariu în general aspru; este un proces de reificare și, în același timp, de degradare voluntară sau corupere a imaginii.

KOKOSCHKA (austriac), s-a format la Viena în anii *secesiunii*. Ca și arhitectul Loos, protectorul și prietenul său, el reacționează în sens „european" la decadența lentă, extenuată, rafinată a unei societăți, care legată de instituțiile politice vechi și ruinate, pare hotărîtă să se stingă odată cu acestea. Se asociază cu pictorii germani din grupul *Brücke*, participă la revoluția lor, dar privește și spre impresioniști. Expresionismul primilor săi ani cedează chiar, încetul cu încetul, unui impresionism care s-ar putea numi interior sau de memorie. Dealtfel, el părăsește curînd Austria, călătorește mult și se stabilește, pînă la urmă la Londra. Pictura sa plină de curiozitate față de diferitele aspecte ale lumii trădează o „pasiune a vieții", care, la rîndul ei, ascunde neliniștea, ideea obsedantă a morții. Ca la El Greco, care rămîne modelul său ideal, atașamentul senzual față de lucruri și aspirația la transcendență se identifică. Transcendența nu este decît o contopire în lucruri. În acest peisaj tîrziu, impresionistă nu mai este decît tușa rapidă și volantă care împrăștie pretutindeni note scurte de culoare pură: carmin, verde smarald, albastru de cobalt, galben. Ne izbește imediat imensitatea muntelui care amenință satul din vale. Kokoschka, ultimul dintre romantici, are încă în minte poetica munților din *Sturm und Drang*. Spinările împădurite ale munților se înalță, se cațără rapid spre ghețarul strălucitor, paralele și repetate ca în unele fundaluri de icoane bizantine care amintesc de El Greco. Imaginea vastă, dar fragilă, diafană, sfîșiată ca o pînză în bătaia vîntului, este alcătuită din scurte fraze picturale, vioaie, dar întrerupte imediat și apoi reluate ca într-o repetare de ecouri. Lumina apusului apropiat apare ca o strălucire amenințătoare la orizont, dar se decantează în fîșii de aur strălucitoare în ghețari și pe cer. Cîteva fîșii de azuriu pe brunul coastelor colorează aerul și așa întunecat al văii. Pădurile sînt de un verde închis. Roșul acoperișurilor se regăsește împrăștiat pretutindeni, în mici tușe rătăcitoare. Se pare că odată cu căderea nopții, natura trebuie să se fărîmițeze, să se împrăștie într-un haos plin de animație, iar fragmentele volante de culoare sînt ca o emanație a lucrurilor care, înainte de a se dizolva, cedează lumina lor spațiului. Strălucesc în spațiu ca primele stele pe un cer încă luminos.

Intensificarea senzației vizuale pînă la reconstituirea lucrurilor, la Nolde, și dezintegrarea lucrurilor în atomi nenumărați, mobili, luminoși și colorați, la Kokoschka, constituie două aspecte tipice ale crizei reprezentării sau a obiectului, la doi artiști, care cu toate acestea, rămîn net figurativi. Este dovada evidentă că studierea de noi structuri de imagini nu este un act arbitrar, un gest con-

trar. Acest peisaj al lui Kokoschka din 1927, comparat cu operele lui Kandinsky sau Klee, ale lui Picasso sau Braque, din aceeași perioadă apare, în ciuda calității sale elevate, depășit din punct de vedere istoric, tot așa cum, în jurul anului 1450, o pictură a lui Angelico sau un relief al lui Ghiberti, în ciuda valorii lor deosebite, apar depășite din punct de vedere istoric, atunci cînd sînt comparate cu o pictură a lui Piero della Francesca sau cu un relief al lui Donatello.

## CUPRINS